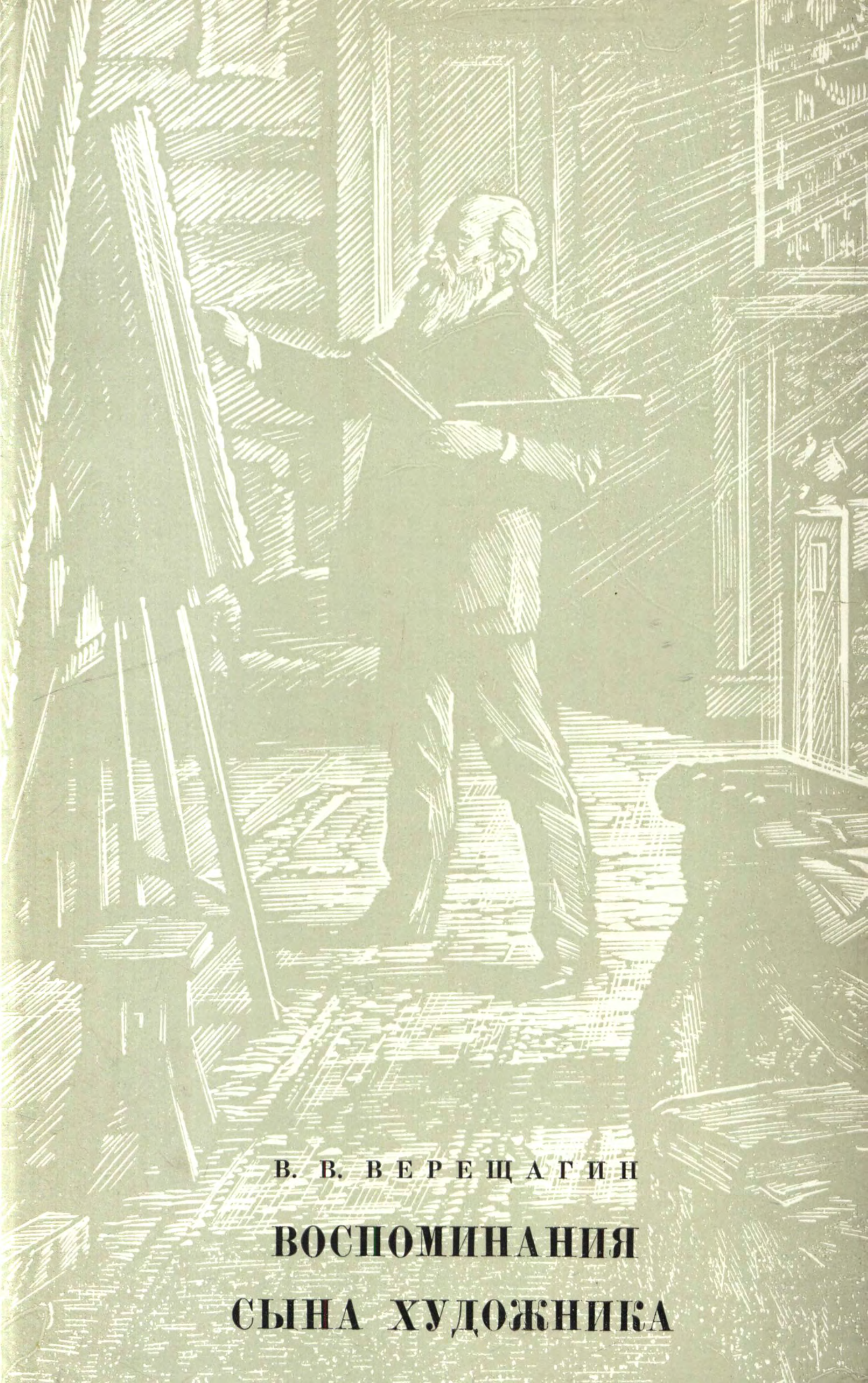
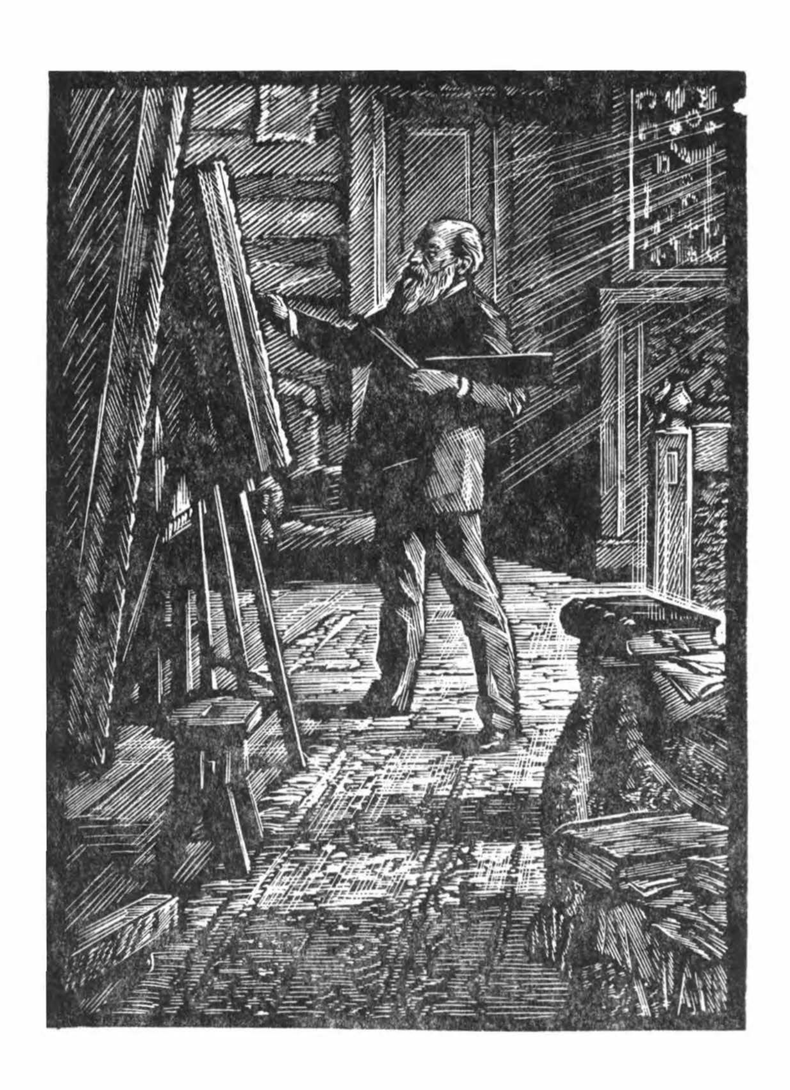


В. В. ВЕРЕЩАГИН

ВОСПОМИНАНИЯ СЫНА ХУДОЖНИКА

Художник РСФСР



В. В. ВЕРЕЩАГИН

ВОСПОМИНАНИЯ СЫНА ХУДОЖНИКА

ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖНИК РСФСР» 1982

Репродукции с гравюр на дереве
Н. И. КАЛИТЫ

В $\frac{4900000000-030}{М173(03)-82}$ 145—82

Мое знакомство с Василием Васильевичем Верещагиным-младшим, сыном замечательного русского художника — произошло в одну из поездок в Чехословакию. Я узнал, что сын Верещагина уже долгое время проживает в Карловых Варах, узнал еще и то, что он написал воспоминания об отце и имеет некоторые трудности с напечатанием их. Я постарался встретиться с ним, и эта встреча состоялась в советском консульстве в Карловых Варах, куда я приехал специально, чтобы увидеться с Василием Васильевичем.

Очень хорошо помню стройного, уже далеко не молодого мужчину, с военной выправкой, с гладко причесанными на пробор седыми волосами, в темном, несколько мешковатом костюме, который подчеркивал его худобу. Он говорил медленно, с необыкновенным достоинством человека, уважающего собеседника. Белые сухощавые руки его с длинными пальцами, какие бывают у музыкантов, покоились на ручках кресла.

Постепенно, рассказывая о себе и отце, он оживился, и речь его стала нервной и быстрой.

Он прекрасно помнил все, что происходило в конце прошлого и начале нашего века. Годы совершенно не стерли из его памяти детских воспоминаний. Он жил ими в момент рассказа.

В последний раз я навестил Василия Васильевича зимой 1974 года и тогда же сделал несколько набросков его портрета, а исполнил его уже в Праге по возвращении из Карловых Вар. Этот рисунок перевел в гравюру Николай Иванович Калита, которому мы должны быть благодарны

за иллюстрации к воспоминаниям, сделанные с мастерством и горячим чувством уважения к памяти художника Верещагина.

Воспоминания сына об отце необходимы нашему читателю, которому они представляют новую грань личности большого русского художника, гражданина, горячо любившего Россию, прославившего свой народ.

Каждый, кто прочтет эту книгу, испытает чувство глубокой благодарности Василию Васильевичу Верещагину-младшему, сохранившему для нас ценнейшие подробности из жизни великого мастера русского искусства.

П. Оссовский



Василий Васильевич Верещагин принадлежит к числу самых выдающихся сынов России, крупнейших деятелей отечественной культуры, классиков русского реалистического искусства.

Замечательный живописец, он приобрел своим творчеством и деятельностью необычайно широкую известность и высокое международное признание. Его выставки в Москве, Петербурге, Варшаве, Будапеште, Вене, Берлине, Париже, Лондоне, Стокгольме, Праге, Брюсселе, Нью-Йорке, Чикаго и в других крупных центрах Старого и Нового Света привлекали беспрецедентно большое количество посетителей, глубоко волновали общественность. Имя Верещагина во время показа его произведений не сходило со страниц европейских и североамериканских газет и журналов. Ни один русский художник никогда не имел такой широкой известности за рубежами Родины, как Верещагин. Ни одному русскому художнику при жизни зарубежная пресса не уделяла столько внимания.

Чем объяснить такую исключительную популярность русского художника?

А объяснить ее можно тем, что Верещагин в своих картинах, выполненных с высоким профессиональным мастерством, смело, решительно и оригинально поднимал важнейшие жизненные вопросы, глубоко волновавшие широкие народные массы, и необычайно широко популяризировал их через посредство выставок в различных странах мира.

Сын своей Родины, вдохновленный идеями демократического движения второй половины XIX века, он вместе с В. Г. Перовым, И. Е. Репиным, В. И. Суриковым, В. Е. Маковским, Н. А. Касаткиным, Н. А. Ярошенко и другими передовыми русскими художниками был до глубины души потрясен трагическими условиями жизни и судьбой народа, возвысил гневный протест против угнетения и социальных уродств. Первой картиной, которую начал писать Верещагин, став на путь художника, было полотно «Бурлаки». Задолго до репинских «Бурлаков на Волге» он решил запечатлеть и осудить дикое угнетение человека в пореформенной России.

Особое его возмущение вызывали захватнические войны. В них с древнейших времен во имя корыстных и эгоистических побуждений эксплуататорских классов обрекались на страдания и бессмысленное уничтожение миллионы и миллионы людей, обманутых, отравленных ядом шовинизма и религиозным фанатизмом. «Передо мною, — писал Верещагин П. М. Третьякову,— как перед художником, *война*, и *ее* я бью, сколько у меня есть сил; сильны ли, действительны ли мои удары — это другой вопрос, вопрос моего таланта, но я бью с размаху и без пощады» [1]. Горячий патриот, Верещагин испытывал страдания за судьбы не только русского народа, но и народов других стран. Цель своего творчества он видел в борьбе за мир и демократические свободы, в беспощадном обличении милитаризма, тирании, угнетения народов, неравноправия женщин. В этой чуткости к народному горю, в этом полном гражданственного пафоса подчинении своего творчества задачам борьбы за народное счастье и исторический прогресс заключено величие Верещагина, заложено объяснение широчайшей популярности его искусства.

Верещагин осуществил важный переворот в искусстве, в батальной живописи. Исстари батальная живопись прославляла завоевательные войны и их вдохновителей. Верещагин же вместо воспевания этих войн с предельной правдой раскрыл их истинную сущность, показал ужасные пре-

ступления, которые на них творятся. Вместо прославления инициаторов захватнических войн Верещагин беспощадно обличает их. Так, например, Наполеон, имя которого было окружено ореолом славы, предстал в картинах художника как преступник, черствый эгоист, как предводитель грабительской армии, ввергнувшей русский народ в пучину страданий и бедствий войны.

Художник видит главного героя освободительных войн не в лице императоров, принцев, генералов, а в народной, солдатской массе. Он беспощаден к полководцам, по халатности или бездарности которых гибли их солдаты. Нельзя не вспомнить здесь знаменитый верещагинский триптих «На Шипке все спокойно!», где изображен забытый начальством замерзающий часовой. В картине «Под Плевной» художник изобразил эпизод из русско-турецкой войны 1877—1878 годов. Александр II со свитой в безопасном «издали» наблюдает за сражением. Уж не прославляет ли здесь художник монарха? Отнюдь нет! Изображено не обычное для батальных картин победоносное сражение, а позорное поражение. Александр II и главнокомандующий плохо подготовили операцию, потеряли связь с войсками и управление ими, проявили бездеятельность и растерянность в критической ситуации. Это привело к бессмысленной гибели десятков тысяч русских солдат. Картина не возвеличивала, а обличала самодержца.

Враг всякой фальши, лицемерия, идеализации войн и колониального угнетения народов, художник создал знаменитую картину «Подавление индийского восстания англичанами», которая является до сих пор во всем мировом искусстве едва ли не самым значительным произведением, обличающим колониализм. Он возвысил свой голос протеста против царского самодержавия, преследовавшего революционеров, создав картину «Казнь заговорщиков в России». Он клеймил позором церковь, освящавшую казни, бойню насилия и несправедливости.

Зато во многих произведениях Верещагина прославляется простой трудовой народ, возвеличивается его героизм в борьбе с иноземными захватчиками.

Творчество Верещагина раскрывало массам правду жизни, пропагандировало благородные демократические, гуманистические идеалы, развенчивало вековые предрассудки и пережитки крепостничества, уродства буржуазного строя. И его проповедь мира, его страстное обличение противоре-

чий и язв современного ему общества находили горячий отклик в сердцах передовых людей, в сердцах широчайших кругов зрителей. Чтобы лучше раскрыть в своем творчестве избранную тему, ярче выразить идею, художник писал произведения сериями, в которых одна картина дополняла и продолжала содержание другой. Так он исполнил туркестанскую, индийскую серии, серии картин о русско-турецкой войне, о смертных казнях, палестинскую, японскую, об Отечественной войне 1812 года и другие.

Искусство Верещагина не было ни умозрительным, ни отвлеченным. Оно было конкретным, правдивым, целенаправленным, строго основанным на глубоком изучении жизни, фактов, исторических источников, документов, археологических и архивных материалов. Поставив своей целью показать обществу картину войны со всеми ее ужасами и бедствиями, художник счел необходимым не только близко увидеть и изучить ее, но и стать ее непосредственным участником, пережить и перечувствовать все то, что выпадает в ней на долю солдата. Он добровольно участвовал в сражениях, нередко находился под обстрелом, был ранен, едва не умер в госпитале. Его искусство было не просто правдивым, но буквально выстраданным душой и телом. «В жар, в лихорадку бросало меня, — говорил он, — когда я смотрел на все это и когда писал потом мои картины; слезы набегают и теперь, когда вспоминаю эти сцены»[2]. И погиб Верещагин в 1904 году в бою на броненосце «Петропавловск», с палубы которого наблюдал и зарисовывал открывавшуюся взору картину сражения.

Верещагин был художником-гражданином, патриотом, героем, отдавшим все свое творчество и всю свою жизнь борьбе за жизненные интересы и счастье людей. Он видел в живописи могучее средство общественного служения.

Он не знал истинных путей общественного прогресса, реальных способов уничтожения захватнических войн. В своей самоотверженной деятельности по пропаганде средствами искусства идей мира и социальной справедливости он не объединялся с единомышленниками, действовал в одиночку. Это было его слабой стороной. Но Верещагин сумел силой своих художественных образов обнажить, показать массам и обличить вопиющую несправедливость общественных порядков, которые лицемерно воспевались трубадурами правящих классов, а на деле калечили и обрекали народы мира на истребление.

Иногда Верещагина называют пацифистом. Но с этим нельзя согласиться. Художник не был противником войн вообще, он выступал, как правило, против войн захватнических (хотя и не был знаком с подлинно научным учением о войнах справедливых и несправедливых). Он горячо одобрял освободительную войну русского народа с французами в 1812 году, войну России за освобождение балканских народов от турецкого ига в 1877—1878 годах, сам в ней участвовал добровольцем. Следовательно, он не был пацифистом — противником всяких войн.

Передовые деятели общества у нас и за границей высоко ценили творчество Верещагина за его реализм, жизненную правду, народность, гуманность, верность демократическим идеалам. Эпитеты «великий», «гениальный», «крупнейший» часто прилагались к имени художника не только русскими, но также немецкими, французскими, английскими и американскими критиками.

Очень большое впечатление картины Верещагина из русско-турецкой войны 1877—1878 годов произвели на А. И. Ульянова[3]. Н. К. Крупская называла эти картины «замечательными»[4]. Старый большевик С. И. Мицкевич свидетельствует о том, что лучшие картины Верещагина оказывали сильное воздействие на многие поколения молодежи, революционизируя ее сознание, воспитывая в антимилитаристском духе[5]. В. В. Стасов писал: «Верещагин вошел в историю искусства не потому только, что обладал великим художественным талантом, а потому, что обладал великою душою»[6]. «Замечательный, крупный, сильный [...] талант»[7], — отзывался о Верещагине И. С. Тургенев. И. Е. Репин говорил, что «Верещагин величайший художник своего времени [...] он открывает новые пути в искусстве»[8]. М. П. Мусоргский под сильным впечатлением верещагинской картины «Забытый» написал музыкальную балладу того же названия. В. М. Гаршин откликнулся на первую выставку картин Верещагина в Петербурге страстным стихотворением. Восторженную оценку творчеству Верещагина дал великий латышский революционер и поэт Ян Райнис. Под прямым влиянием творчества Верещагина, раскрывавшего ужасы войны, вызывавшего ненависть к ней, «с детства росла в Маяковском боль за людей, вовлеченных в войну, и ненависть к войне»[9], — свидетельствует сестра великого поэта Л. В. Маяковская.

Не менее значительным было воздействие произведений Василия Васильевича Верещагина на зрителей за рубежом. В одном из английских журналов было напечатано, что его произведения «должны создать эпоху в нашей теперешней истории», а сам художник «дает нам искусство мужественное, своеобразное, насыщенное убедительной правдой и возвышенной философией [...] он борется против варварства и деспотизма оружием, более смертельным и опасным, чем устное оружие» [10]. Известный французский художественный критик Ж. Кларети писал, что Верещагин — «личность, выходящая из ряду вон [...] Я не знаю между живописцами второй такой даровитой натуры» [11]. Другой французский критик говорил о русском художнике: «Он просто восстановил с ужасающей точностью, с эпическим реализмом истинный образ войны: кровь, развалины, пламя, наглую гнусность резни. И за это воспоминание о нем не изгладится из благородной памяти народов» [12]. «Верещагин, — говорил гениальный Ф. Лист, — больше, чем талант: это гений; он всегда поражает нас неожиданностью» [13]. Классик чешской литературы Ян Неруда, посвятивший Верещагину специальную статью, писал о его работах: «Мы должны признать, что не видели еще столь хватающих за душу произведений, а русский художник — свидетельство поистине гигантской силы, пробудившейся ныне в русском народе» [14].

Большое влияние Верещагина на передовые круги общества в зарубежных странах нашло отражение в художественной литературе. Герой романа «Гений» известного американского писателя Т. Драйзера художник Юджин сложился под непосредственным влиянием творчества русского художника. «Во всей его (Юджина. — *Прим. А. Л.)* дальнейшей жизни имя Верещагина продолжало служить огромным стимулом для его воображения. Если стоит быть художником, то только таким» [15], — говорится в романе. Болгарские исследователи отмечают благотворное воздействие Верещагина на болгарское искусство, в частности на творчество замечательного живописца Я. Вешина.

Японский писатель Накадзато Кайдзан говорил: «Так же, как и Толстой, который ведет пропаганду мира силой слова, Верещагин кистью старался показать людям, что война — самая ужасная, самая нелепая вещь на свете [...] Огромный талант Верещагина особенно сильно проявился в такого рода картинах, где он пытается внушить людям необходимость мира [...] Он не искал военных наград, он

хотел показать людям трагедию и глупость войны, и сам пал ее жертвой. Он пожертвовал своей жизнью ради своего призвания художника [...]. Мы завидуем России, где живет Толстой, а узнав о смерти Верещагина, мы не можем еще раз не почувствовать к этой стране уважения и почтения» [16].

Исследователи русско-индийских культурных связей свидетельствуют, что «творчество Верещагина было проникнуто уважением к индийскому народу, сочувствием к его освободительной борьбе, осуждением поработителей [...]. Выдающийся русский художник предстал перед всем миром как большой гуманист и друг Индии.

Талант Верещагина послужил индийским патриотам оружием в их освободительной борьбе» [17].

Высокая оценка творчеству Верещагина была дана вождем кубинской революции Хосе Марти, знаменитым немецким художником А. Менцелем, известным французским живописцем Э. Мейссонье и другими.

В то время как широкие массы зрителей и передовые общественные деятели разных стран восторженно оценивали творчество Верещагина, преклонялись перед величием гуманистических идей, которые несли в себе его произведения, перед личным мужеством и героизмом, которые он проявлял в постижении сущности войн и пропаганде идей мира, реакционные силы общества, правящие круги некоторых стран относились к нему враждебно, систематически травили, преследовали, публично дискредитировали его. И здесь от художника, который остался до конца верен своим убеждениям и взглядам, требовалось, кажется, не меньше мужества, самоотверженности, силы воли, чем на полях сражений, чтобы не капитулировать, не свернуть с избранной дороги, остаться верным своему призванию и своим идеалам.

Особенным нападкам подвергался художник в Российской империи. Травлю художника возглавляли представители царствовавшего дома. Александр II, посетив в Петербурге выставку туркестанских картин Верещагина, был возмущен некоторыми полотнами, усмотрел в них ложь, выразил по поводу них свое неодобрение. Особое негодование вызвала у него картина «Забытый», где был изображен оставленный войсками на поле боя мертвый русский солдат. По лицемерным утверждениям царя, в «его войсках» никогда не могло быть забытых, а Верещагин выступал как клеветник.

Для Верещагина, достигавшего правды своего искусства с риском для жизни и ценой многих опасностей, обвинение в клевете было особенно обидным. Под прямым нажимом царедворцев в порыве нервного припадка художник сжег три свои картины этой серии. Картину «Забытый» царская цензура запретила воспроизводить в печати. В газетах и журналах появились статьи, утверждавшие, что картины туркестанской серии написаны не Верещагиным, а только присвоены им. Запечатленные художником сцены сражений русско-турецкой войны, где правдиво показаны не только победы, но и поражения русского оружия, а главное — изображены неописуемые страдания солдат, бездарность венценосных полководцев, преступная беспечность некоторых генералов, плохое обслуживание раненых, а также массовая гибель взятых в плен, замерзающих турок, были признаны многими газетами и журналами антипатриотичными, клеветническими, написанными чуть ли не по заказу турок и предназначенными для украшения султанского дворца. Александр III по поводу картин русско-турецкой войны писал об их авторе: *«Либо Верещагин скотина, или совершенно помешанный человек»*[18]. Прусский военный атташе в Петербурге генерал Вердер советовал Александру II уничтожить всю серию этих картин. В течение тридцати с лишним лет в государственные музеи страны не была приобретена ни одна картина прославленного художника.

Но не лучше обстояло дело и за границей. Запрещенные в России к общественному показу и публикации картины Верещагина на тему казней и на евангельские сюжеты в 1886 году были выставлены в Вене. Католическое духовенство во главе с кардиналом Гангльбауером сначала потребовало снятия ряда картин, а затем подняло против художника бешеную травлю, служило в церквах очистительные молебны. Религиозный фанатик облил картины художника кислотой и сильно попортил их. Художник ждал покушения и на себя. «Я переложил револьвер из заднего кармана в боковой — будь покойна»[19], — писал Верещагин в связи с этим жене. В 1881 году австрийский военный министр граф Биланд-Рейдт, озабоченный тем, как бы не исчез воинственный дух в его армии, разослал по войскам приказ[20], в котором строго воспрещал нижним чинам посещать открытую в Вене верещагинскую выставку. В 1882 году выставку Верещагина в Берлине осмотрел из-

вестный прусский милитарист Х. Мольтке. Признав картины русского художника опасными, он запретил офицерам и солдатам посещать выставку[21]. В одном из городов США запрещено было учащимся смотреть картины Верещагина, как *«внушающие отвращение к войне»*[22]. Против показа в Париже картин Верещагина о войне 1812 года, как якобы «оскорбительных» для чести Франции, выступили французские военные власти. Таков далеко не полный перечень тех мытарств и преследований, которые испытал великий русский художник в своей деятельности по пропаганде идей мира и народоправия.

Творчество художника Верещагина — это неоценимое сокровище нашего народа и всего человечества, утверждающее высокие гуманистические идеалы, зовущие народы мира вперед. Верещагин своей мечтой о народном счастье опережал многих современников, смотрел далеко в будущее и страстно стремился к нему. Он беспощадно клеймил врагов прогресса, сторонников захватнических войн, апологетов общественных порядков, основанных на насилии и угнетении. Поэтому-то он и подвергался преследованию со стороны правившей верхушки царской России, клевете и травле со стороны реакционной прессы, милитаристов, клерикальных кругов.

В Советском Союзе творчество, деятельность, личное мужество и патриотизм художника Верещагина получили подлинно всенародное признание и самую высокую оценку. Именем Верещагина у нас названы улицы городов, музеи. Его творчество показано во многих картинных галереях страны. Ему и его искусству посвящены многие книги, статьи, исследования. На родине художника, в городе Череповце, сооружен памятник Верещагину — свидетельство глубокого уважения и любви к нему соотечественников-потомков. В творчестве советских художников продолжаются и развиваются лучшие традиции его искусства.

Жизни, творчеству и деятельности Верещагина посвящена обширная литература, наглядно раскрывающая его историческое значение и показывающая ту огромную общественную борьбу, которая велась вокруг его творчества. И все же есть большие пробелы в освещении жизненного пути художника. Некоторые периоды его деятельности, отдельные большие путешествия не получили отражения в литературе. Так, например, очень мало известно о предпринятом художником втором путешествии в Индию (1882—1883), поездке на Фи-

липпины (1901). Неизвестны судьба и местонахождение ряда его картин. Почти не освещена в печати личная, семейная жизнь Василия Васильевича, его домашний быт, отношение к детям, к близким. Мало что известно о его привычках, о распорядке дня, регламенте работы в мастерской. Поселившись в самом начале 1890-х годов на окраине Москвы, в Нижних Котлах, художник жил довольно замкнуто, отдавая все время творческой работе, устройству выставок и путешествиям. Доступ в усадьбу, а тем более в мастерскую был открыт для очень и очень немногих. Между тем все стороны и периоды жизни и деятельности нашего великого художника представляют для широких кругов читателей несомненный интерес. И это тем более важно, что у Верещагина личное было неотделимо от общественного и подчинено ему. Характерно, что безгранично любя жену и своих малолетних детей, он с огромной душевной болью оставил их и из чувства общественного долга поехал в 1904 году на театр русско-японской войны, вновь участвовал в опасных походах, чтобы запечатлеть и показать миру настоящую войну, и погиб.

Предлагаемые читателю воспоминания сына художника (до сих пор опубликованные только частично) представляют огромный интерес. В них рисуется правдивый портрет, воссоздаются черты характера Василия Васильевича, многие стороны его жизни в кругу семьи, которые до сих пор были освещены очень скупо или же искаженно. Вспоминает автор и историю создания некоторых картин. Ценность этих воспоминаний неизмеримо возрастает вследствие того, что написаны они ярко, с большой душевной теплотой, написаны не сторонним наблюдателем, а членом семьи художника, повседневно общавшимся с отцом, многое знавшим о его жизни из собственных наблюдений, из рассказов матери и других близких родственников. Воспоминания сына художника явятся ценнейшим вкладом в литературу о Верещагине.

Автор воспоминаний родился в Москве в 1892 году. В возрасте двенадцати лет он лишился отца, трагически погибшего на войне. В 1911 году покончила с собой Л. В. Верещагина, жена художника, мать автора воспоминаний. Позднее умерли две его сестры. После смерти матери Верещагин-сын поступил на юридический факультет Московского университета. В начале первой мировой войны он ушел добровольцем на фронт, где и пробыл с начала военных действий (на правах вольноопределяющегося) до конца (в чине пору-

чика). Подобно отцу проявил храбрость, был ранен и награжден Георгиевским крестом. В период гражданской войны он оказался за рубежом. Поселившись в Чехословакии, немало бедствовал. Окончив Институт путей сообщения, многие годы работал на строительстве шоссейных дорог. В конце 1950-х годов вышел на пенсию и проживает ныне в Карловых Варах. Но своими мыслями и чувствами он связан с родиной, которую безгранично любит. Он переписывается со многими деятелями советской культуры, публикует свои статьи в советских журналах, следит за нашей литературой. Редкий советский человек, находящийся в Карловых Варах, не посетит гостеприимный и радушный дом Верещагина, не послушает его интересных воспоминаний об отце, об отчем доме. Несколько лет назад эти свои воспоминания сын художника записал. Здесь они и публикуются, расширяя наши сведения о личности, жизни и творчестве великого русского художника, нашего соотечественника В. В. Верещагина.

А. Лебедев

В день гибели отца мне было неполных двенадцать лет, а потому большая часть его деятельности как художника и литератора протекала в то время, когда меня еще не было на свете. Следовательно, полный и серьезный обзор этой деятельности от самого ее начала не может быть предметом моих воспоминаний, касающихся сравнительно краткого периода жизни отца (1891—1904). Однако порой мои воспоминания необходимо было дополнить описанием отдельных событий и фактов из его жизни до 1891 года, так как без этого невозможно обрисовать с достаточной ясностью его духовный облик, дать его характеристику. Последнего я стремился достигнуть не изложением моего личного мнения о нем или мнения иных лиц, хотя бы и весьма компетентных, а приведением высказываний самого отца и фактов из его жизни, которые дали бы читателю возможность самому сделать заключение.

Материал для такого способа изложения своих мемуаров я черпал не только из своей памяти, но также из документальных источников. Прежде всего, это литературные произведения моего отца и его переписка с В. В. Стасовым, а также переписка с П. М. Третьяковым, основателем Третьяковской галереи в Москве.

Мои воспоминания, дополненные рассказами домашних, касаются в основном лишь последнего отрезка жизни отца, тех лет, которые он прожил с семьей под Москвой, за Серпуховской заставой.

Отец часто отлучался для далеких путешествий, из которых всегда привозил обширный материал — этюды, наброски, рисунки, а также костюмы, утварь, всю ту фактическую основу, которая необходима была для создания задуманных им новых картин.

Перед моими глазами за этот период времени была написана значительная часть картин из серии об Отечественной войне 1812 года, создание которой было отцом задумано и работа над которой начата еще в последние годы его пребывания в Мезон-Лаффитте во Франции. Окончание начатых и создание новых картин этой серии было главным, капитальным трудом отца в период жизни за Серпуховской заставой, трудом, который так и остался недоведенным им до конца.

Далее я помню пребывание нашей семьи в Крыму, у Георгиевского монастыря, когда писались картины крымского цикла. Помню создание картин на темы испано-американской войны, после поездки на Кубу и, наконец, работу отца над этюдами, привезенными из поездки в Японию в 1903 году, накануне русско-японской кампании.

Я прекрасно помню отца во время работы, зимой — в зимней, а летом — в его летней мастерской, процессы создания отдельных картин и некоторые рассказы отца, связанные с этими картинами, помню отца в семейной жизни, в сравнительно редкие часы отдыха.

Благодаря хорошей зрительной памяти я как сейчас вижу дом за Серпуховской заставой, хозяйственные постройки, сад, огород, внутренность дома. Уже само местоположение нашей усадьбы, ее удаленность от заселенных мест и замкнутый образ жизни ее обитателей, вызывавшие иногда удивление у некоторых из сравнительно редких посетителей, представляют известный интерес как условия жизни, в значительной степени обусловленные характером и способом работы отца.

Я хотел бы дать читателю возможность заглянуть в нашу усадьбу, познакомиться с ее обитателями, начиная с отца, и создать себе представление об их жизни.

Для этого я мысленно переношусь в свое детство и вновь переживаю прожитое семьдесят — восемьдесят лет тому назад. Ввиду большой давности описываемых событий мне не всегда легко расположить их в строго хронологическом порядке.

В заключение я приношу глубокую благодарность доктору искусствоведения А. К. Лебедеву за присылку мне двух томов переписки моего отца с В. В. Стасовым. Эта книга, составленная при участии А. К. Лебедева и изданная под его редакцией, содержит письма отца за большой период его жизни и много отзывов русской и заграничной печати о

выставках. И то и другое оказало мне значительную помощь в работе над мемуарами, так как является документальным материалом, могущим подтвердить правильность моих сведений и высказываний об отце.

Также благодарю своего друга, московского художника Е. В. Успенского, приславшего некоторые литературные труды моего отца, переписку его с П. М. Третьяковым, а из своей богатой коллекции фотографий — ряд портретов отца и семейных фотоснимков, немало способствовавших оживлению моей памяти.

Карловы Вары
1970 г.

В. Верещагин



ВЫСТАВКА КАРТИН В АМЕРИКЕ. ЗНАКОМСТВО С Л. В. АНДРЕЕВСКОЙ

Отец мой был женат два раза. В период 1871—1874 годов он работал в Мюнхене над созданием туркестанской серии картин, которая принесла ему громкую известность и была впоследствии приобретена Павлом Михайловичем Третьяковым.

К этому же времени относится его женитьба на мюнхенской немке Елизавете Кондратьевне Фишер (Elisabeth Marie Fischer).

Брак не был счастливым. Между супругами стали со временем возникать взаимное непонимание и недоразумения, которые к 1890 году вылились в окончательный разрыв, завершившийся разводом [1].

В 1888 году отец уехал в Соединенные Штаты Америки для организации там выставки картин, которая и была открыта в Нью-Йорке в том же году.

Ввиду огромного успеха выставка демонстрировалась в больших городах Соединенных Штатов (Нью-Йорк, Чикаго, Филадельфия, Бостон и др.) в течение около трех лет и закончилась аукционом картин в ноябре 1891 года.

По замыслу отца для усиления впечатления от картин

и для создания соответствующего настроения у зрителей в залах выставки исполнялась русская музыка. Исполнительницей была молодая пианистка Лидия Васильевна Андреевская, в будущем моя мать, которая незадолго перед тем окончила Московскую школу Филармонического общества по классу фортепиано [2].

О поездке матери в Америку я слышал от нее самой, а также от ее троюродной сестры Марии Дмитриевны Третьяковой, которая была впоследствии попечительницей моих несовершеннолетних сестер Анны и Лидии. Рассказы эти сводились вкратце к следующему.

Когда дирекция филармонии получила из Америки просьбу предложить хорошему пианисту или пианистке исполнять русскую музыку в залах выставки картин В. В. Верещагина, то, кроме моей матери, не нашлось никого, кто бы согласился предпринять столь далекое, а в те времена и долгое путешествие.

Моей матери в то время было двадцать три года. Отец ее был небольшим чиновником — смотрителем в каком-то «богоугодном» учреждении. Семейство, состоявшее из родителей и четырех детей (у матери было три брата: Владимир, Павел и Сергей), часто испытывало денежные затруднения. Моя мать была на прекрасном счету у своих преподавателей, и ей сулили хорошую будущность как талантливой пианистке. Ее согласие на поездку в Америку вполне удовлетворяло дирекцию. Родители же, родственники и все знакомые, наоборот, пытались отговорить ее от такого «безумного», по их мнению, решения, но... напрасно.

Переезд через Атлантический океан был в смысле погоды удачный. Молодая пианистка, путешествовавшая одна и часто упражнявшаяся на пианино в кают-кампании, привлекала к себе внимание и симпатии многих пассажиров.

Особенно большую симпатию проявлял молодой скромный американец, возвращавшийся в западную часть Америки из путешествия по Европе. Так как моя мать (будущая!) почти не знала в то время английского языка, он разговаривал с ней по-французски.

В последний день путешествия американец подарил матери на память изящную серебряную чайную ложечку. Ручка ее была плоская, украшенная художественно исполненными ландышами на фоне, покрытом чернью.

С молодым американцем мать уже больше не встретилать, но ложечку эту, называемую у нас в семье «маминой»

или «американской», она очень любила как память о путешествии, принесшем ей знакомство с ее будущим супругом. Много позднее, уже за Серпуховской заставой, «американская» ложечка однажды сильно пострадала. Домашняя работница, взятая из деревни и не имевшая понятия о серебре с черненью, посчитала последнюю за грязь. Взяв толченого кирпича, она так начистила ложечку, что не только содрала всю чернь, но и наполовину стерла выпуклый рисунок ландышей, чем сильно огорчила не только мать, но и всех нас, которым ложечка очень нравилась.

Отец мой не играл ни на каком музыкальном инструменте, но обладал хорошим музыкальным слухом и неплохо разбирался в серьезной музыке.

Л. В. Андреевская отличалась приветливостью, скромностью и в то же время некоторой замкнутостью характера. Помимо музыки, она живо интересовалась и другими видами искусства — литературой, живописью, скульптурой. Интересы и характеры отца и приехавшей молодой пианистки очень сходились. Не было потому ничего удивительного, что между ними возникли взаимопонимание и симпатия, которые вскоре окрепли настолько, что в Европу они вернулись уже как муж и жена [3].

О возвращении моих родителей из Америки в Россию я не слышал от отца ничего. Мать же, уже после смерти отца, рассказала однажды случай из этого путешествия.

В начале 1906 года (то есть уже после смерти отца) вся наша семья жила около трех недель в Женеве. Женевское озеро, куда впадает множество небольших речек и ручьев, стекающих с покрытых вечными снегами гор, дает начало реке Роне. Исток ее лежит в самом городе Женеве. Огромная масса воды устремляется в сравнительно узкое (тридцать — сорок метров шириной), но глубокое, обложенное гранитом корыто, где с глухим рокотом несется с бешеной скоростью, образуя водовороты и пенящиеся волны. Через это начало реки переброшен широкий мост. Когда мать, сестры и я, осматривая город, шли через этот мост, я обратил внимание матери на огромную силу и скорость воды. Неохотно взглянув на пенящуюся воду, мать ответила мне, что с этим местом у нее связаны неприятные воспоминания, и пояснила свои слова рассказом, который произвел на меня сильное впечатление и навсегда врезался в память.

По ее рассказу, лет пятнадцать тому назад отец и она провели несколько дней в Женеве. Стояла прекрасная, сол-

нечная погода. Осматривая город, они любовались с набережной панорамой озера, окруженного горами, из-за которых виднелись местами вершины Альп, покрытые вечным снегом. Матери захотелось покататься по озеру. Отец нанял лодку и сам сел за весла. Они весело разговаривали, а лодка плыла вдоль набережной. Но вдруг отец, который случайно перестал грести, заметил, что движение лодки быстро ускоряется и что ее несет течением к мосту, со стороны которого сквозь городской шум доносится глухой шум воды.

Повернув лодку, он начал усиленно грести в обратном направлении. Отец был прекрасным гребцом. В Морском корпусе и в гардемаринских классах [4] он неоднократно участвовал в состязании шлюпок. Но, к своему ужасу, он видел, что несмотря на его усилия течение продолжает медленно сносить лодку в сторону моста. Моя мать, не имея возможности помочь отцу, молча, затаив дыхание, следила за его борьбой с водой.

Сознание смертельной опасности удвоило силы отца, и ему удалось наконец вырвать лодку из течения и вывести ее на безопасное место.

После испытанного нервного напряжения мать попросила немедленно вернуться в отель. На другой день они выехали из Женевы [5].



ПЕРЕСЕЛЕНИЕ ИЗ ПАРИЖА В МОСКВУ. ПОСТРОЙКА ДОМА ЗА СЕРПУХОВСКОЙ ЗАСТАВОЙ

Художника Верещагина очень часто называют баталистом, но отец не был согласен с таким односторонним определением характера его творчества.

И действительно, помимо батальных картин, он писал портреты, пейзажи, архитектуру, типы разных народностей, жанровые картины.

Немецкий критик Е. Цабель («Wereschtschagin», 1900, S. 68) отмечает, что исключительно высокий уровень исполнения картин Верещагина, относящихся ко всем этим разделам живописи, ничуть не ниже, чем в его батальных картинах.

А один из известнейших мастеров живописи XIX века Адольф Менцель, удивленный разносторонностью таланта Верещагина, воскликнул: «Der kann alles!» — «Вот этот может все!» [6]

Все же надо признать, что мировую славу принесли отцу главным образом его батальные картины, носящие резко антимилитаристический характер, проявившийся в выборе и трактовке военных сюжетов. В этих картинах выявлялись кровавые ужасы войны, страдания и геройство солдат. Воздействие картин на зрителей было столь сильно, что вызы-

вало озлобление и опасения у всех милитаристов как в России, так и за границей.

Известно, например, что фельдмаршал Мольтке [7], побывав на выставке картин Верещагина в Берлине в 1882 году, отдал приказ, воспрещающий чинам германской армии посещать эту выставку. Такое же запрещение было отдано австрийским военным министром, отклонившим предложение Верещагина предоставить чинам гарнизона бесплатный доступ на выставку картин в Вене в 1881 году.

В своих небатальных картинах отец — непреклонный и неутомимый поборник правды — обличал деспотизм, варварство, религиозный фанатизм, где бы они ни проявлялись и от кого бы ни исходили.

Этими идеями были в равной степени пронизаны и литературные его произведения.

Все это вместе взятое вызывало, конечно, отрицательное отношение к художнику со стороны членов русского царствующего дома и правящих кругов. Все эти лица, не видя на картинах Верещагина традиционных изображений победоносных царственных полководцев, перед которыми склоняются неприятельские знамена, считали, что произведения художника скорее позорят, чем возвеличивают русскую армию и Россию.

Художника Верещагина, который интересы родины и благо ее народов ставил превыше своей жизни, обвиняли в недостатке патриотизма. Его считали революционером, нигилистом и прочее. Реакционная печать неустанно старалась принизить его творчество, его талант и успехи выставок его картин [8]. «Недреманное око начальства» вело за ним постоянный надзор.

Спокойно жить и работать при таких условиях на родине было для моего отца невозможно, особенно ввиду его гордой, живой и от природы нервной натуры.

Не удивительно поэтому, что большинство картин он выполнил, находясь за границей, где мог спокойно работать в больших, прекрасно оборудованных мастерских: в Мюнхене — с 1871 года и в предместье Парижа Мезон-Лаффитте — с 1877 по 1891 год.

Жизнь в Мюнхене и в Мезон-Лаффитте прерывалась поездками, связанными с устройством выставок и продолжительными путешествиями, например в Индию, Палестину, или же пребыванием на театре военных действий в Болгарии во время русско-турецкой войны 1877—1878 годов.

Но ни возможность спокойно работать за границей, ни успехи заграничных выставок картин, принесших отцу мировую славу, не могли заглушить его тоски по родине, желания вернуться домой, в Россию. Его мысли постоянно возвращаются к родине.

Устраивая за границей аукцион своих картин, он старается заинтересовать прежде всего русских покупателей, чтобы возможно большее количество картин осталось в пределах отечества, и душевно скорбит, когда лучшие его произведения приобретаются иностранцами и остаются на чужбине.

В письмах к Стасову отец неоднократно говорит о том, что только опасение препятствий и затруднений, которые чинились бы ему «властями предержащими», удерживают его от путешествия по родной России, представляющей для него гораздо больший интерес, чем чужая Индия.

В 1889—1890 годах он решает переехать из Парижа в Россию и поселиться с семьей под Москвой. Решение это было вызвано главным образом тем, что в конце 80-х годов отец задумал написать серию картин из истории Отечественной войны 1812 года, в которых хотел изобразить героическую борьбу русского народа с чужеземными завоевателями и одновременно показать Наполеона, не приукрашенным и не окутанным дымкой красивой легенды.

Над созданием картин этой серии он начал работать в последние два года пребывания во Франции, в своей мастерской в Мезон-Лаффитте, где старался закончить работу, касающуюся французской армии, поскольку она требовала приобретения и изучения образцов обмундирования и вооружения времен Наполеона, а также ознакомления в архивах и библиотеках с записками и сочинениями современников тех событий.

Но для создания картин, изображающих военные события, происходившие в пределах России, в частности в Москве, где созрел и совершился трагический перелом в судьбе Наполеона, художник считал необходимым пребывание в тех местах, где эти события происходили, чтобы лучше их прочувствовать, мысленно пережить и передать на полотне. К тому же для правильного понимания эпохи необходимо было продолжительное и основательное изучение исторических документов в архивах Петербурга и Москвы.

К этим доводам присоединялось влияние моей матери, которая, будучи коренной москвичкой, стремилась, чтобы

пребывание семьи в Москве было не временным, а постоянным.

Когда вопрос о переезде был решен, отец выстроил под Москвой — за Серпуховской заставой, у деревни Нижние Котлы — большой деревянный дом с прекрасной мастерской, где протекли последние годы его жизни и творчества.

Мне кажется, что переселение из дома в Мезон-Лаффитте, проданного отцом в 1891 году художнику К. Е. Маковскому, за Серпуховскую заставу не было полностью закончено в 1891 году. Весьма возможно, что перевозка обстановки жилой части дома произошла в 1891 году, тогда как оборудование мастерской и картины были перевезены лишь после окончания постройки, в 1892 году.

Но, во всяком случае, мой отец еще в 1891 году находил время лично наблюдать за постройкой, что подтверждается несколько раз слышанным мною от него рассказом об этом.

Строительный материал был привезен с Севера, где на реке Шексне встречались мачтовые сосновые леса. Эти прекрасные сосновые бревна хорошо видны на фотографиях мастерской. Постройку вел подрядчик, солидный мужик с окладистой бородой и маленькими плутоватыми глазками, старавшийся подсунуть, где только было возможно, более дешевые еловые бревна.

Между ним и отцом происходили приблизительно такие диалоги:

«Федор Иванович!»

«Ась?»

«Видите в-о-о-н то бревно?»

Федор Иванович, предугадывая, о чем будет разговор, прикладывает к глазам ладонь козырьком, всматривается, но делает вид, что ничего особенного не замечает. Отец подводит его ближе.

«В-о-о-н то бревно, второе сверху! Ведь это, Федор Иванович, не сосна!»

На лице Федора Ивановича появляется изумление:

«Ой-ли, Василь Василич? А что же это?!»

«Да это ж елка!»

Федор Иванович от удивления даже руками раскидывает: «Да откеда ж она взялась, Василь Василич?! У нас елки-то и в заводе нет!»

Но отец не уступает и требует, чтобы еловое бревно было заменено сосновым. Федор Иванович пытается уговорить барина оставить елку, но в конце концов вынужден уступить.

«Ми-и-шка!» — кричит он.

Мишка, здоровый, лохматый парень, перестает тесать балку.

«Ми-ишка! Видишь то бревно? Барин говорит, мол это — елка! Выкинь его и дай туда сосну!»

Мишка с неменьшим, чем у Федора Ивановича, удивлением смотрит на бревно:

«И впрямь елка! Поди ж ты! И откеда ж она могла взяться?!»

Но Федору Ивановичу уже надоело играть комедию, и он сердито кричит:

«Так делай, что тебе говорят!»

Удивление сразу исчезает с лица Мишки. В досаде он сплевывает на сторону, берет помощников и нехотя идет исполнять приказание.

Через день или два отец снова приезжает на постройку, снова находит еловый материал и история повторяется.



УСАДЬБА ЗА СЕРПУХОВСКОЙ ЗАСТАВОЙ

Почтовый адрес нашей семьи писался так: «Москва. За Серпуховской заставой. Деревня Нижние Котлы».

Только вследствие этого могло сложиться весьма распространенное мнение, будто усадьба и дом находились непосредственно в самой деревне. Это неверно.

Земельный участок под усадьбой примыкал к левой стороне шоссе, отходившего от единственной в то время улицы в Нижних Котлах в направлении к селу Коломенскому, и находился па расстоянии одного-полутора километров от Нижних Котлов. Далее километрах в двух от усадьбы лежала деревня Новинки.

Высокий холм, на плоской вершине которого была расположена усадьба, круто спускался в сторону реки Москвы, образующей в этом месте большую дугу, обращенную выпуклой стороной к югу.

Рядом с Нижними Котлами находился большой кирпичный завод и пахотные поля. По другую сторону шоссе раскинулись луга, на которых пасся скот деревни Новинки. Нигде не было видно ни дерева, ни кустарников. Ближайшее жилье находилось на расстоянии одного-полутора километров. Местность была пустынная и глухая.

Удаленное от города местоположение усадьбы, имея свои недостатки, тем не менее отвечало основным условиям, которые отец считал необходимыми для того, чтобы спокойно работать.

Еще в 1869 году в Средней Азии отец заболел лихорадкой. К ней прибавилась тропическая малярия, которую он получил путешествуя по Индии в 1874—1876 годах. Приступы малярии повторялись после каждой простуды или после пребывания в болотистой или сырой местности. Поэтому отец всегда выбирал для жилья места, лежащие на возвышенностях.

Этому требованию вполне отвечало местоположение нашей усадьбы, которая находилась на высоком берегу реки Москвы, на вершине холма, возвышавшегося над берегом на двадцать—двадцать пять метров.

Другие, не менее важные для отца условия — полное спокойствие, тишина и отсутствие неожиданных визитеров — обеспечивались удаленностью усадьбы от города.

А кроме того, Даниловская слобода, особенно в районе кирпичного завода, куда на работу принимались и беспаспортные бродяги, пользовалась настолько плохой славой, что городские извозчики очень часто отказывались туда ехать. Наглядным доказательством их правоты был случай, происшедший с Василием Платоновичем Платоновым, долголетним служащим отца.

Как-то Василий Платонович замешкался в городе и добирался домой, когда уже стемнело. В то время только появились в продаже карманные электрические фонарики и потому они мало еще кому были известны. Купив такой фонарик, Василий Платонович, очень довольный покупкой, возвращался домой. До заставы он доехал конкой, а дальше должен был идти пешком. Дело было зимой. Благополучно пройдя Даниловку и Нижние Котлы, он свернул на Коломенское шоссе и стал осторожно спускаться мимо кирпичного завода по ухабистой дороге в лощинку. Зная о недолговечности батарейки, он пробирался в темноте, держа руку с фонариком в кармане. Внезапно из темноты вынырнули две фигуры и с криком: «Руки вверх! Давай деньги!» устремились к нему. Василий Платонович безотчетно выхватил фонарик из кармана и, нажав кнопку, направил его на нападающих. Яркий свет, неожиданно ударивший грабителям в глаза, до того перепугал их, что они перемахнули через канаву и стрелой понеслись прочь.

С не меньшей скоростью полетел и Василий Платонович, но только в противоположную сторону. Добежав до усадьбы, он долго не мог отдышаться и много раз потом должен был повторять рассказ о своем приключении.

С тех пор правило возвращаться домой засветло строго соблюдалось всеми обитателями нашей усадьбы.

И все же несмотря на то, что усадьба находилась в довольно глухом районе, за время жизни там не было ни одного случая кражи, и даже деревенские ребята никогда не перелезали через забор за яблоками, вишней или малиной, хотя фруктовый сад был значительно удален от дома. Этим мы, несомненно, были обязаны нашим собакам.

С трех сторон дома стояли столбы с натянутой между ними толстой проволокой, вдоль которой на цепях бегали три больших пса. В те времена, которые я уже хорошо помню, это были сенбернар, дог и большой старый пес, происходивший от тибетской овчарки, с густой серой шерстью, которая, свалявшись, свисала у него по бокам в виде войлочных полос. Такая шерсть позволяла ему спать зимой не в будке, а зарывшись в снег.

Иногда ночью собаки поднимали страшный лай и рвались на своих цепях, чуя, вероятно, приближение чужого человека.

Единственным взрослым мужчиной в главном здании был отец. Когда он бывал дома, никто не боялся. Но если его не было, то в темные осенние и зимние ночи и вечера, когда только некоторые комнаты скудно освещались керосиновыми лампами, внезапный громкий лай собак вызывал в обитателях, или, вернее, в обитательницах дома, понятную тревогу. Мы же, дети, не сознавали опасности и крепко спали. Если собаки лаяли ночью слишком долго и упорно, то дворник выходил с охотничьим ружьем и, обойдя дом и флигель с конюшней, стрелял для острастки в воздух. После этого собаки обычно успокаивались. На другой день мать призывала стрелявшего и расспрашивала, не заметил ли он кого-либо поблизости.

Участок земли под усадьбу площадью в две с половиной десятины не был отцом куплен, а лишь арендован на девяносто девять лет. Линия границ участка составляла фигуру несколько необычной формы. Это был удлиненный четырехугольник, вытянутый от шоссе в направлении к реке, по обеим сторонам которого, ближе к северным углам, при-

мыкали два меньшие участка. Такое очертание определялось, по-видимому, формой горизонтальной площади на вершине холма.

Большим недостатком было полное отсутствие растительности — дом был построен в чистом поле. Поэтому еще до окончания постройки вдоль линии забора, которым был обнесен весь участок, проложили дорожки, обсаженные липами. Густо посаженная у самого забора желтая акация мешала любопытному, если бы таковой нашелся, заглядывать внутрь участка, а ее колючки являлись препятствием для того, кто захотел бы перелезть через забор.

Въезд в усадьбу был со стороны шоссе. Дорога, обсаженная высокими березами, вела от ворот к дому и кончалась во дворе, недалеко от «парадного» крыльца.

Как я уже сказал выше, усадьба была расположена между деревнями Нижние Котлы и Новинки, на расстоянии около пяти верст от Серпуховской заставы. В Нижних Котлах и в Даниловке были тогда лишь небольшие «мелочные лавочки», и для хозяйственных закупок приходилось ездить в город, что отнимало немало времени.

Поэтому на сравнительно небольшом усадебном участке надо было вести хозяйство, которое обеспечивало бы нас необходимыми продуктами питания. Корова и десятка два кур давали достаточное количество молока, масла и яиц; картофель сажался на такой площади, чтобы урожая его хватало до следующего года. Для лошади сеялся овес. В огороде росли всевозможные овощи, а в фруктовом саду было много яблонь, груш, слив, вишен, кустов малины, крыжовника и разной смородины, особенно черной, которую все очень любили.

Бабушка со стороны матери Пелагея Михайловна Андреевская была большой мастерицей варить варенье, запасы которого имелись у нас круглый год.

На зиму солились в бочках огурцы и заготовлялась кислая капуста.

Для хранения запасов имелись два погреба очень простого устройства: ямы со срубом внутри, прикрытые бревенчатым потолком с люком, наполнялись зимой льдом. Над каждой ямой была в несколько слоев досок двухскатная крыша, которая прекрасно предохраняла зимой от сильных морозов, а летом — от жары. В городе надо было покупать лишь хлеб, керосин для ламп, «колониальные товары», мясо. Покупки делались обычно в одних и тех же

магазинах, которые отец в шутку называл «придворными поставщиками». Твердые цены на товары, или, как тогда говорилось, «цены без запроса» были в те времена только в больших, солидных магазинах. В лавках же и особенно в Охотном ряду, кто не хотел платить втридорога, должен был «безбожно» торговаться.

Иногда отец ехал в город по делу, и тогда мама поручала ему сделать покупки. Но торговаться он совершенно не умел — не хватало терпения — и потому всегда переплачивал. Отец ездил в город летом на двухместном шарабане, а зимой — на саночках с кучером. Для поездок вместе с матерью была пролетка со скамеечкой впереди, вмещавшая четырех пассажиров, кроме кучера. Я всегда старался упросить, чтобы взяли и меня. Запрягалась наша лошадка Серко, возившая, как говорил отец, «и воду и воеводу».

В Охотном ряду я помню характерную фигуру одного из «придворных поставщиков» — владельца мясной лавки Лобачева. Тучный мужчина, с красным, бородатым лицом, в ватном картузе, который он носил зимой и летом, одетый в старый полушубок, валенки, с более чем сомнительной чистоты фартуком, он целый день выстаивал вместе со своими «молодцами» на морозе на пороге лавки, зазывая покупателей и расхваливая товар. Цены на товар назначались исключительно в зависимости от одежды покупателя. Когда однажды Лобачев запросил слишком дорого, отец заметил ему: «Эдак, хозяин, вы вскорости и мильон наживете!» Лобачев самодовольно улыбнулся, а приказчик, стоявший рядом, нагнулся к уху отца и доверительно сообщил: «От Нового года уже второй пошел-с!»

Приверженность отца к Охотному ряду, я думаю, можно отчасти объяснить тем, что там всегда толкалось множество всякого народа и можно было встретить интересные типы.

Однажды на масленой неделе, выйдя из лавки Лобачева, отец наткнулся на огромного детину, который в распахнутом рваном полушубке и дырявых валенках, вдрызг пьяный, валялся на грязном снегу поперек тротуара, широко раскинув руки и ноги. Приказчики соседних лавок ругались, что оборванец мешает пройти и лишает их покупателей. «Постойте, — сказал отец, — я его сейчас подыму!» — и, подойдя к спавшему, громко произнес: «А ну-ка, брат, пойдем выпьем!» Результат его слов превзошел все ожидания. Казавшееся мертвым тело вдруг зашевелилось, оборванец с неожиданной быстротой вскочил и вцепился отцу в рукав

шубы, бормоча: «Пойдем, барин, пойдем, выпьем». Отец засмеялся, говоря, что он только пошутил, что он не пьет ни водки, ни вина. Но отделаться от оборванца было не так-то легко. Крепко держась за рукав, он отвечал: «Ну нет, шалишь, барин! Коли обещал угостить, так идем выпьем!»

Нечего было делать! Отец вынул из кошелька гривенник и протянул его пьянчужке со словами: «Ну, так выпей ты за мое здоровье!»

Другой забавный случай произошел с отцом также зимой, когда он носил большую хорьковую шубу с бобровым воротником и шапкой. Так как к тому же он носил длинную бороду, то на первый взгляд его можно было принять за хорошо одетого священника. Недалеко от того же Охотного ряда какая-то подслеповатая старушка, увидев отца, молитвенно сложила руки и смиренно подошла к нему «под благословенье». Отец, не смутившись, благословил ее по всем правилам, и старушка, поцеловав мнимому священнику руку, крестясь и бормоча молитвы, пошла дальше, довольная, что удостоилась благословения какого-то важного духовного лица. «Хорошо, — говорил отец, — что поблизости не было знакомых охотнорядских приказчиков. Те уж не упустили бы случая позубоскалить и вконец сконфузили бы старушку».

Обувь для членов нашей семьи всегда покупалась в большом и солидном магазине на Лубянке, против Кузнецкого моста. Старший приказчик Николай Иванович, он же заведующий магазином, почтительно встречал отца, сам выбирал товар и давал советы. Во время примерки Николай Иванович любил поговорить на различные темы. Однажды он спросил отца, рисую ли я. Получив утвердительный ответ, Николай Иванович сказал: «Ну, значит, пойдет по вашей дороге!» На это отец с живостью ответил, что он никогда бы мне этого не желал, поскольку быть плохим художником не стоит, а быть большим — это значит нести тяжелую ответственность перед обществом и перед самим собой, жить в постоянном нервном напряжении, убивающем человека душевно и телесно. «Вот ваша работа, Николай Иванович, — добавил отец, — куда лучше, спокойнее, а потому и здоровее». Николай Иванович усмехнулся и ответил: «Хотя вы, Василий Васильевич, и правы, я все же уверен, что если бы нам с вами можно было поменяться родами занятий, то вы были бы первый, который от этой мены отказались бы!»

Подумав минуту, отец сказал: «Пожалуй, что так».



ОБИТАТЕЛИ УСАДЬБЫ

Приблизительно в середине усадебного участка находились три строения: главное здание с пристройкой-кухней, одноэтажный флигель и небольшой домик, называвшийся «баня». В одной его половине жили служащие, в другой же действительно была баня.

Все строения были деревянные, на кирпичных фундаментах, крытые железом. Толстые бревенчатые стены хорошо проконопачены, а главное здание, кроме того, обшито досками. Благодаря этому даже в сильные морозы не трудно было поддерживать в комнатах вполне приемлемую температуру — семнадцать-восемнадцать градусов, несмотря на то что стоявшие на высоком холме здания со всех сторон обдувались ветрами.

Только мастерскую отца — огромное двухсветное помещение с окном в половину длины всей северной стены, а высотой в два этажа — невозможно было достаточно натопить в сильные морозы с ветром. Хотя в мастерской и топили ежедневно две громадные печи, температура там в такие дни опускалась до десяти градусов.

Главное здание делилось на две части: двухэтажная жи-

лая часть и равная ей по высоте и площади мастерская отца. Это деление проявлялось снаружи тем, что двускатные крыши над обеими частями были расположены перпендикулярно, что хорошо видно на сохранившихся фотографиях общего вида здания.

В первом этаже жилой части дома находилась комната родителей (угловая), одно окно которой выходило к «парадному» крыльцу. К ней примыкала уборная с ванной. Длинный коридор тянулся от «парадного» входа к дверям мастерской и отделял комнату родителей от столовой, из которой был выход на большую террасу. С кухней, стоявшей отдельно от главного здания, столовая соединялась небольшими сенями.

Из коридора деревянная лестница вела во второй этаж, в детскую. Это была очень большая комната, растянутая по длине на всю ширину дома. Она была расположена над комнатой родителей, над коридором и над столовой и имела стеклянные двери на балкончик на северной стороне, большое окно на запад и стеклянные двери на длинный балкон на южной стороне. Возле детской находилась небольшая комната бабушки Пелагеи Михайловны.

Я был первым ребенком, родившимся после переезда родителей за Серпуховскую заставу, а именно 14 сентября 1892 года. Сестра Лидия, бывшая почти на два года старше меня, умерла в 1896 году от туберкулеза головного мозга, которым она заразилась от своей чахоточной няни. Сестра Анна была моложе меня приблизительно на два года (точной даты ее рождения я не помню). Младшая моя сестра, тоже Лидия, родилась 14 апреля 1898 года.

Итак, в главном здании помещались восемь человек: в первом этаже — родители, во втором — бабушка, трое детей, няня и воспитанница Лидия Никоновна Рыкова, которая была старше меня на семь лет. Мать ее, служившая у нас домашней работницей, умерла в больнице от воспаления легких.

Здание кухни делилось по длине на две половины: собственно кухню и помещение для кухарки, горничной и прачки.

Шагах в пятидесяти от кухонного крыльца находилось крыльцо длинного одноэтажного флигеля, расположенного перпендикулярно к дому.

Флигель состоял из трех частей. Жилая часть — большая комната с печью посредине; к ней примыкал каретный са-

рай и, наконец, конюшня со стойлом для лошадей, коровником для одной коровы и чуланом с насестами для кур. За флигелем были расположены два погреба и большой сарай, где хранились земледельческие орудия, телега, дровни и был склад соломы. В каретном сарае стояли пролетка, шарабан, санки, большой ларь с запасом овса, висела сбруя.

Между флигелем и фруктовым садом, в «бане», помещались служащие — Василий Платонович, дворник и работник.

Василий Платонович, очень толковый и расторопный человек, часто бывал в разъездах. Когда отец устраивал выставку, он заведовал упаковкой и перевозкой картин, их развеской, украшением залов. Поэтому он немало поездил по Европе и побывал даже в Америке.

В жилой части флигеля останавливался часто гостивший у нас брат матери Павел Васильевич Андреевский, студент медицинского факультета Московского университета. В бабушкиной семье его звали Паня. Так же звали его и мы, дети. Этот добряк был первым учителем моим и сестры Анны. Мы находились с ним в самых дружеских отношениях, что мешало учению, так как авторитетом он у нас не пользовался совершенно. Поэтому в 1903 году, когда мы со средней сестрой подросли и нас пора было готовить к поступлению в гимназию, милый Паня «ушел в отставку», и по рекомендации тети Маши был взят новый учитель, тоже студент-медик Михаил Александрович Ровинский, который, как и Паня, жил во флигеле. С тех пор Паня стал приезжать редко и на очень короткие сроки.

Для обучения детей иностранным языкам была приглашена в 1902 году гувернантка-немка, сроком на один год. После нее — француженка мадам Виту, которая жила у нас два года в доме за Серпуховской заставой и полгода после переезда семьи в город в 1905 году.

Таким образом, общее число обитателей нашей усадьбы колебалось от двенадцати до шестнадцати человек.



ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКА ВЕРЕЩАГИНА С 1891 ПО 1904 ГОД

Кажется, ни один из художников не привлекал к себе столько внимания, ни об одном не было высказано в русской и заграничной печати столько противоречивых мнений, как о художнике В. В. Верещагине. О нем существует обширная литература. Но его частная жизнь никем не была описана правдиво, без искажений и выдумок. Причиной, по-видимому, было то, что двери дома отца и его мастерской как в Мюнхене, так и в Мезон-Лаффитте всегда были закрыты для посторонних, ибо картины он считал возможным показывать только тогда, когда они были закончены, и исключение делал лишь для некоторых близких друзей — художника Горшельта [9], В. В. Стасова [10], И. С. Тургенева, П. М. Третьякова [11].

После переезда из Франции в Москву жизнь стала еще более замкнутой, и желающему посетить художника Верещагина было не так-то просто попасть к нему в дом. Ворота в усадьбу были всегда заперты. От ворот тянулась длинная проволока к колокольчику в помещении дворника, который выходил на звонок спросить, кто и с какой целью приехал.

Приезд постороннего лица был редкостью. Довольно мно-

гочисленная родня отца жила в северных губерниях и больше тяготела к Петербургу. Я не помню ни одного случая приезда кого-либо из братьев отца или его племянников. Брат матери П. В. Андреевский, тетя Маша, друг отца В. А. Киркор или должностные лица, вроде полицейского, почтальона, пропускались немедленно. Лица же незнакомые должны были ждать, пока дворник доложит и получит разрешение впустить. Если посетитель приезжал из простого любопытства, чтобы познакомиться и поболтать с известным художником, дворник обычно возвращался с ответом, что барин очень занят, а потому извиняется, но принять не может. Если такой любопытный лично обращался к отцу за разрешением посетить мастерскую, последний обычно отказывал.

Помню рассказ матери о разговоре отца с великим князем Владимиром Александровичем, президентом Академии художеств [12], пожелавшим осмотреть в мастерской картины, над которыми художник работал. На отказ отца великий князь заявил: «А я все же приеду!» Рассерженный отец резко ответил: «А ко мне не попадете! У меня собаки злые».

Следует сказать, что отказ от всего, что отнимало у отца драгоценное время, не ограничивал его духовно и творчески, ибо он постоянно находился в поездках и путешествиях и больше, чем кто-либо иной из художников, встречался не только со зрителями, но и со множеством работников на поле культуры и искусства. Во всяком случае, можно с уверенностью утверждать, что если бы отец не придерживался столь замкнутого, уединенного образа жизни, отдавая все свое время и силы творческой работе, он никогда не смог бы проделать то огромное количество работы, какое было им выполнено с 1891 до 1903 года. Об этом убедительно говорит простой перечень произведений, созданных им за последние двенадцать лет жизни.

За это время была создана огромная серия из двадцати картин на тему Отечественной войны 1812 года. Некоторые картины, начатые еще в Мезон-Лаффитте во Франции, были окончены, но бо́льшая часть была начата и завершена в мастерской за Серпуховской заставой. Одновременно были написаны многочисленные этюды, которые явились результатом поездок отца по северным губерниям, а также его путешествия в 1894 году по рекам Вычегда и Северная Двина. На этот же период приходится создание цикла картин об испано-американской войне 1898 года.

Для работы на местах, где происходили военные действия, опроса очевидцев и участников боев, а также для приобретения образцов обмундирования и вооружения американской армии отец предпринял путешествие в 1901 году на Филиппины и в 1902 году на Кубу. В августе 1903 года отец выехал в путешествие по Японии, откуда привез много этюдов. Свое пребывание в Японии он вынужден был ограничить тремя месяцами. Ему стало ясно, что в ближайшее время должна вспыхнуть война между Россией и Японией.

Даже отправляясь на отдых в Крым или на Кавказ, он брал с собой этюдник. Много этюдов было им привезено из Крыма, где он в 1896 году отдыхал в имении Журавлева Магарач, близ Ялты. Во время пребывания на берегу Черного моря у Георгиевского монастыря был написан ряд этюдов, в том числе и портрет моей матери. Результатом поездки на Кавказ были две большие картины «Гора Казбек» и «Гора Эльбрус».

Весьма оживленной была и выставочная деятельность отца. В течение семи лет, с 1895 по 1902 год, он устроил тридцать персональных выставок картин, из которых пятнадцать прошли в Москве, Петербурге и других больших городах европейской части России и пятнадцать — во Франции, Германии, Англии, Швеции и Америке.

В течение того же периода жизни за Серпуховской заставой отцом были написаны и вышли из печати многочисленные его литературные труды [13].

Это краткое и далеко не полное описание деятельности Верещагина дает представление о том, с каким напряжением, упорством и энергией художник работал последние двенадцать лет своей жизни. При этом надо принять во внимание, что его работа прерывалась длительными путешествиями, в которых он собирал материал для новых картин, а также поездками, связанными с организацией многочисленных выставок картин в России, Западной Европе и Америке.



МАСТЕРСКАЯ

Зимняя мастерская в доме за Серпуховской заставой не была лишь помещением, где отец работал и где находились его картины, а скорее походила на музейный зал, где, кроме многочисленных картин, было собрано множество предметов, привезенных отцом из его путешествий по разным странам Старого и Нового Света.

Прежде всего надо указать на размер мастерской, которая составляла половину всего здания. Длина ее была более двадцати метров, ширина — восемнадцать метров, а высота равнялась двум этажам прилегавшей к ней жилой части дома. Посредине стены, обращенной к северу (влево от входа), было огромное — десять метров в длину — окно, начинавшееся на высоте около двух метров от пола и достигавшее потолка средней, наивысшей части помещения. Такое окно давало освещение, позволявшее работать в мастерской даже в пасмурные дни.

Картины в мастерской были размещены в местах с наиболее благоприятным и интенсивным освещением, то есть на стене в глубине помещения и в его правой половине прямо против окна. Так как законченные картины были

в тяжелых золоченых рамах, то бо́льшие из них из-за своего веса не вешались на стены, а стояли обычно на мольбертах. Вообще же количество картин и их размещение довольно часто менялись в зависимости от того, была ли в данный момент выставка или же таковая только подготовлялась, и отец работал над новыми произведениями, которые им обычно создавались и выставлялись сериями.

На левой половине мастерской, устланной большими персидскими и индийскими коврами, стоял письменный стол, служивший отцу для его литературных занятий, которым он уделял много времени. Рядом находился вспомогательный стол с бумагами, рукописями, книгами и т. п.

На столе, кроме обычных письменных принадлежностей, стояли две старинные китайские вазы. По одну сторону чернильницы лежал заряженный карманный револьвер отца, а по другую — револьвер матери и большой осколок, или, вернее, половина турецкой гранаты, в которой стояли карандаши и чернильные ручки. Отец клал револьвер в задний карман брюк всегда, когда выходил или выезжал за пределы усадьбы. Револьвер матери был куплен после следующего происшествия.

В отсутствие отца зимней ночью, во время снегопада собаки начали неистово лаять. Как всегда, вышедший дворник выстрелил из ружья для острастки в воздух. Лай не прекращался. Тогда он зашел на другую сторону дома и выстрелил второй раз. Все успокоились. Но на другой день в глубоком снегу были обнаружены следы, которые указывали, что кто-то перелез ограду усадьбы, воспользовался промежутком, куда не доставали цепные собаки, через забор летней мастерской забрался на крышу сарая и заглядывал в большое окно. Испуганный, по-видимому, выстрелом, злоумышленник не рискнул разбить стекло и проникнуть в дом, а после второго выстрела скрылся.

Приехавший отец немедленно купил матери очень красивый никелированный офицерский револьвер системы «Смит и Вессон». Я прямо-таки в него влюбился и ходил вокруг стола, на котором он лежал, глядя на него, как кот на сало. Опасаясь несчастья, мать советовала отцу спрятать оба револьвера. Но он резонно заметил, что в таком случае револьвером нельзя будет воспользоваться в тот момент, когда это неожиданно окажется нужным. Он поступил иначе. Мне было уже девять лет. Отец призвал меня и передо мной разрядил и вновь зарядил револьвер, пока-

зал, как надо его держать и целиться, а потом передал его мне, и я должен был проделать то же самое сам. Затем мы вышли на двор и я два раза выстрелил. После этого отец попросил меня, чтобы я никогда не дотрагивался до револьверов в его отсутствие и сказал, что, когда мне захочется выстрелить, он всегда позволит мне это.

Мое любопытство было полностью удовлетворено, и я в точности исполнил просьбу отца, и даже желания выстрелить у меня больше не появлялось.

Что же касается турецкой гранаты, то в своих воспоминаниях о русско-турецкой кампании («На войне в Азии и Европе», 1894) отец рассказывает, что, когда он делал набросок поля битвы у деревни Шейново, осколок гранаты, отчасти потерявший силу, докатился до его стула. Этот-то осколок у находился у него на столе.

Там же, возле осколка турецкой гранаты, стоял дедушкин подсвечник. Это был небольшой низкий медный подсвечник, с которым отец почти не расставался, так как брал его с собой в путешествия и в дальние поездки. Отец рассказывал, что мой дед любил перед сном читать газету, лежа в постели. Будучи дальнозорким, он ставил этот подсвечник с горящей свечой на свою высокую и широкую грудь, а газету держал в вытянутых руках.

Между столами и окном тянулся ряд тропических растений в кадках: филодендрон, различные пальмы, драцены, араукарии и прочие, которые необычайно оживляли, украшали и придавали уют всей мастерской.

Особенно красиво была обставлена и декорирована угловая часть левой половины мастерской у входа, где располагались коллекции отца.

На широкие лавки вдоль стен спускались пушистые ковры, прикрывавшие стены над лавкой на высоту около одного метра и через лавку спадавшие на пол. На полу лежал пестрый индийский ковер, на котором располагались полукругом два мягких кресла и козетка, обтянутые темно-малиновым бархатом, а также большое индийское кресло черного дерева с очень длинными ручками, все покрытое художественно исполненной резьбой [14].

Одно время над лавками висели резные шкафы-витрины, в которых находилась коллекция старинных русских вещей (крестов, венцов с икон, кубков, серег и т. п.), собранных отцом во время его путешествия по Северной Двине в 1894 году.

Помню эти шкафы довольно смутно, так как это было в годы моего раннего детства. Их можно видеть на сохранившейся фотографии мастерской, где находим изображение отца с палитрой, моей матери, сидящей у письменного стола, а в глубине, на кресле — моей бабушки П. М. Андреевской. На той же и еще на одной фотографии виден стоящий перед письменным столом в качестве сиденья деревянный резной клирос из старой церкви села Верхняя Тойма, привезенный из того же путешествия (изображение этого же клироса найдем на странице 65 в книге «Художник В. В. Верещагин. На Северной Двине. По деревянным церквам», 1896).

Позднее, когда коллекция была продана, этот угол мастерской был декорирован иначе.

На северной стене над лавкой висело старинное холодное и огнестрельное оружие с Кавказа, из Туркестана, Индии и Турции. Кроме кавказских кинжалов, шашек, стальной кольчуги и турецких ятаганов, я помню большую, необыкновенно тяжелую пищаль, которая изображена висящей на плече киргиза на картине отца «Богатый киргизский охотник с соколом» (Государственная Третьяковская галерея), длинную арабскую винтовку с прикладом и ложем, украшенными перламутровой инкрустацией, китайские луки, которыми еще в 1869 году была в китайском Туркестане вооружена кавалерия, турецкую винтовку системы «пиподи-мартини» и русскую «крынку», привезенные из кампании 1877 года, ружья французской и русской армий времен Наполеона и т. д. Вся эта коллекция оружия страшно интересовала меня, особенно после того, как она пополнилась привезенными с Филиппин последнего образца американскими пехотной винтовкой и кавалерийским карабином, офицерскими саблями, шпагами и т. п. Я мог часами возиться с этим оружием.

На другой, угловой, стене, влево от входа, висели три фамильных портрета: моего прадеда Василия Матвеевича Верещагина, дедова брата Алексея Васильевича в форме полковника лейб-гусарского полка и сестры деда Настасьи Васильевны. Только эти три портрета уцелели при пожаре дедушкиного дома в имении Любец.

Отклоняясь несколько в сторону, должен сказать, что отец мой мало интересовался своими предками и в противоположность своему брату, генералу Александру Васильевичу, не придавал никакого значения тому, что еще его

дед был записан в шестую часть дворянской родословной книги, куда вносились лишь старейшие дворянские рода («столбовые дворяне»), могущие доказать минимум пятьсот лет дворянства. Отец говорил нам всегда, что ценность каждого человека должна измеряться его внутренним, духовным содержанием, а не происхождением. Там же, между двумя парами оленьих рогов, висело индийское зеркало в раме с перламутровой инкрустацией, на полочке которого стояли фигурки, вырезанные из слоновой кости.

Еще ниже — два портрета, присланные отцу изображенными на них лицами — германским императором Вильгельмом II и регентом Баварии Леопольдом. Портрет Вильгельма был в изящной рамке красного дерева с небольшой золотой короной наверху и с размашистой, витиеватой подписью. Портрет же Леопольда, наоборот, был в тяжелой серебряной с позолотой раме. С этим последним вышла забавная история. Таможня наложила на серебряную раму большую пошлину. Отец отказался платить, говоря при том, что портрет ему вообще не нужен, и на вопрос, что же делать, ответил: «Пошлите его обратно!» Таможенный чиновник с испугом возразил, что это невозможно, так как было бы «оскорблением его величества».

«Так делайте с ним, что хотите!» — сказал отец, уходя. Через месяц портрет был прислан за Серпуховскую заставу... без уплаты пошлины.

На стене над дверями мастерской находилось чучело большого гималайского орла, сидящего на суку, а по сторонам — двух ястребов. С потолка в этой части мастерской свешивались чучела летящих орлов. На шкафах вдоль стен стояли различные гипсовые фигуры: бюст отца в натуральную величину, статуэтка работы известного скульптора И. Я. Гинцбурга «В. В. Верещагин за работой», раскрашенный бюст Наполеона и другие.

В мастерской же находилась большая библиотека, имевшая более тысячи книг на французском, английском, немецком и русском языках. Это были книги по истории, социологии, естествознанию, философии, астрономии, путешествия, беллетристика и т. д. Большая часть этих книг имела на полях заметки, сделанные рукой моего отца.

Вернувшись в 1903 году из путешествия по Японии, отец привез большую коллекцию предметов искусства и домашнего обихода. Мастерская украсилась художественно выши-

тыми шелковыми панно с традиционными изображениями драконов, хризантем, священной горы Фудзияма, аистов, цветущей вишни и т. д. На столах и полочках стояли старинные и новые вазы из бронзы и фарфора, фигурки — нэцкэ [15], вырезанные из слоновой кости и твердого дерева, лакированные шкатулки и т. п.

Когда в 1902 году была нанята гувернантка для обучения детей иностранным языкам, ее поселили в бывшей комнате родителей, а для отца с матерью была сделана спальня в мастерской, где вправо от входа отделили высокой перегородкой пространство, достаточное для двух кроватей, столика и двух кресел. На этой перегородке, обитой со стороны мастерской темно-малиновым бархатом, висели три больших этюда: портрет матери, демонстрировавшийся на выставке 1898 года в Москве под названием «Портрет г-жи В.», «В Крыму», «Кабинет».

Последние два этюда не были портретами (в точном смысле этого слова) матери, но она позировала для написания изображенных на них женских фигур. Второй же портрет матери (погрудный) размером приблизительно 30×40 см висел между картинами на стене против входа в мастерскую.

Эти четыре семейные картины были завещаны отцом детям и не вошли поэтому в число картин коллекции, проданной матерью в 1904 году правительству.

Возле перегородки стоял большой рояль матери фабрики «Блютнер», под которым и около которого лежали шкуры тигра, медведя и леопарда, привезенные отцом из Индии.

Из зимней мастерской был выход в летнюю, расположенную у северной стены дома и состоявшую из трех отдельных помещений — сараев с плоскими дощатыми крышами и с очень широкими, двухстворчатыми дверями, скорее, воротами, которые открывались внутрь. Два из них, оба длиной около семи и шириной пять метров, прилегали к дому. Третий сарай, более длинный, стоял под прямым углом к первым двум. В одном из них находились чучело лошади, мольберт, стол и т. п. Вся площадь, занимаемая летней мастерской, то есть сараями, двором перед ними, обнесенная очень высоким дощатым забором с воротами, имела форму приблизительно четверти круга. Поэтому, когда отец писал натурщика, он мог, меняя местоположение (сараи), иметь освещение всегда с желаемой стороны.

В заключение описания мастерской я расскажу о «скобелевском уголке», где хранились подаренные отцу «белым генералом» [16] боевой значок, мундир и складной, походный стульчик. Там же хранился огромный (27 см в длину) ключ, один из трех, поднесенных делегацией города Адрианополя генералу Александру Петровичу Струкову [17]. Все эти предметы находились в мастерской у стены слева от входа, между окном и лавкой, над которой висела коллекция оружия.

Отец познакомился с Михаилом Дмитриевичем Скобелевым в 1870 году в Туркестане, когда тот был еще молодым гусарским штаб-ротмистром [18].

В русско-турецкую войну Скобелев приехал на фронт уже генерал-майором с двумя Георгиевскими крестами — 4-й и 3-й степени — и закончил войну, как выразился отец, «с репутацией первого боевого офицера, храброго из храбрых».

Знакомство отца с Михаилом Дмитриевичем, в отряде которого он провел почти всю кампанию 1878 года, перешло в большую, искреннюю дружбу. Отец высоко ценил Скобелева не только за его военный талант и изумительную храбрость, но и за его заботу о солдате. В своих воспоминаниях о русско-турецкой войне («На войне в Азии и Европе». М., 1894, с. 331) он пишет: «Скобелев подарил мне на память свой боевой значок, бывший с ним в 22 сражениях, с приложением списка этих сражений, им самим обстоятельно составленного. Значок этот висит теперь у меня в мастерской. Это большой кусок двойной красной шелковой материи, с желтым шелковым же крестом, набитый на казацкую пику, порядочно истрепанный пулями и непогодами».

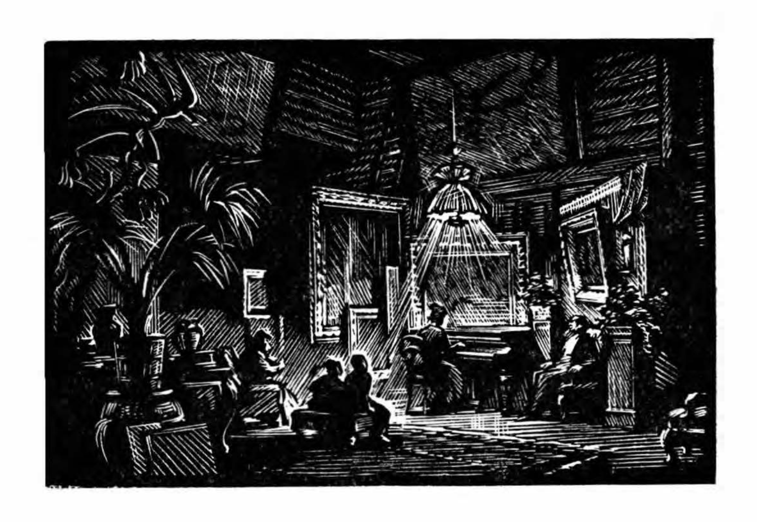
Возле значка висел на стоячей вешалке мундир генерала, в котором он был ранен в сражении на Зеленых горах. Маленькая заплатка как раз против сердца указывала место, куда ударила пуля, скользнувшая по ребру. Удар этот, настолько сильный, что Скобелев упал, был впоследствии одной из причин, вызвавшей преждевременную смерть генерала.

Третьей вещью, принадлежавшей Скобелеву, был складной трехногий стульчик, который всегда возили за генералом и на котором он часто сиживал во время рекогносцировки.

Что же касается огромного ключа, висевшего на гвоздике возле значка, то история его такова.

Генерал Александр Петрович Струков, командовавший конным авангардом отряда Скобелева, захватил блестящим кавалерийским набегом город Адрианополь, имевший важное стратегическое значение. Накануне занятия Адрианополя он потребовал от делегации жителей, чтобы ему были поднесены ключи от города для отсылки их главнокомандующему. Делегация была в недоумении, что делать, так как никаких ключей от города не существовало. Но Струков категорически приказал, чтобы ключи назавтра были!

Действительно, на другой день при вступлении войск на городскую территорию Струкову были поднесены на блюде три громадных ключа. Отец, исполнявший в отряде нечто вроде должности начальника штаба, взял себе на память самый большой и при том поинтересовался, откуда взялись ключи. Ответ был: «Купили на базаре!»



НАША СЕМЕЙНАЯ ЖИЗНЬ

Раньше всех в доме вставал отец. Если только какое-либо событие не нарушало обычного распорядка дня, он начинал работать в шесть часов утра. В те дни, когда в столь ранний час было уже достаточно светло, он сразу же брался за кисть и палитру и работал с небольшими перерывами до темноты. В противном случае садился за письменный стол и при свечах работал над своими литературными произведениями до появления дневного освещения, достаточного для занятий живописью. Вечерние часы он проводил также за письменным столом.

К утреннему чаю и завтраку вся семья собиралась в столовой между восемью и девятью часами. Минут за тридцать до этого отец заходил в детскую, ставил меня, сестру Аню, а позднее и младшую Лиду полукругом, сам становился перед нами, и под его команду мы делали утреннюю гимнастику.

Отец всегда обращал большое внимание на наше физическое развитие. В детской, которая, как я уже говорил, была очень большой, два столба подпирали к потолку балку с укрепленными на ней гимнастическими спарядами —

трапецией, кольцами, веревочной лестницей и шестом. Нам покупали мячи-«серсо» для игры на воздухе, а летом за полчаса до обеда отец выводил нас иногда на двор и учил прыгать в высоту. Сам он по нашей просьбе перепрыгивал через спинку детского стульчика, делая это и в последние годы своей жизни, в возрасте шестидесяти лет, с удивительной легкостью.

Здесь необходимо сказать несколько слов о внешности отца. Я не буду говорить о чертах лица и его выражении: о них легко можно судить по сохранившимся многочисленным фотографиям. Что же касается фигуры, то отец был выше среднего роста, плотный, очень подвижный и энергичный. Он регулярно занимался по утрам гимнастикой, прекрасно плавал и любил ездить верхом. Вся его внешность говорила о большой физической силе.

При работе он никогда не надевал халат, которого вообще не имел. Носил он обычно костюм темно-синего цвета с жилетом. К пальто надевал котелок, а летом, в жару — чесучовый пиджак и соломенную шляпу. Вне дома из кармана его пиджака торчал уголок белого носового платка, а в петлице висел Георгиевский крест, полученный за участие в обороне Самаркандской крепости в 1868 году. К постоянному ношению Георгиевского креста, конечно, вне дома, отца обязывал статут этого ордена. Очень любил он душиться заграничным кёльнским одеколоном. В сильные морозы, когда в мастерской было очень прохладно, отец надевал черную шелковую шапочку. На ногах он носил не ботинки, а высокие сапоги с мягкими голенищами, под длинные брюки.

Летом в хорошую погоду утренняя гимнастика и чаепитие происходили на большой террасе, примыкавшей к столовой и расположенной на северной стороне дома, рядом с летней мастерской. С этой террасы открывался прекрасный вид на Москву. Прямо перед домом, за рекой Москвой, тянулись заливные луга, потом огороды и только вдалеке, ближе к горизонту, начинался город, затянутый маревом, сквозь которое блестящими точками сияли золотые купола московских колоколен и соборов. Каждый, кто видел открывавшуюся с террасы панораму, всегда выражал восторг.

Надо, однако, заметить, что река, столь украшавшая эту панораму и протекавшая сравнительно недалеко от дома, была совершенно непригодна для купания. Многочисленные городские фабрики спускали в ее воды такое количество

отходов, что от брошенного в воду камня со дна поднималась черная муть.

Сразу же после завтрака отец уходил в мастерскую. Летом, особенно в солнечные дни, он очень часто работал с натурщиком в летней мастерской. Мать и бабушка занимались хозяйственными делами, а дети шли на прогулку с няней или гувернанткой. Мать много читала, ездила в город за покупками. Музыкой она занималась мало и в периоды, когда отец бывал дома, редко играла на рояле, чтобы не мешать его работе.

В пятилетнем возрасте я уже не признавал авторитета няньки, не желал ходить под ее присмотром на прогулки вместе с сестрой Аней, а большую часть летнего дня проводил во дворе, интересуясь разными хозяйственными работами. Наблюдал, как плотничал Василий Платонович, как работник и дворник пашут или сеют, отбивают косу или косят, как чистят на конюшне лошадь, надоедая всем бесконечными вопросами: как, почему и отчего.

Одним из очень ранних детских впечатлений был разговор отца с нашей новой старухой-няней. Когда отец зашел утром в детскую, новая няня сказала ему, что дети вечером, перед сном, не молятся и даже не знают молитв, и бралась научить их всему этому.

Тот, кто знаком хотя бы с перепиской отца с В. В. Стасовым, знает, что в более молодые годы отец отличался вспыльчивостью, иногда и резкостью, и потому отнесется, возможно, с недоверием к моим словам, но я утверждаю, что никогда не слышал, чтобы отец повышал на кого-либо голос, говорил рассерженным или раздраженным тоном. А потому на меня особенно произвел впечатление тон его ответа няньке. Решительно и даже резко отец сказал, что запрещает забивать голову детям сказками о боге, святых, ангелах и тому подобными поповскими выдумками или же учить их молитвам.

Нянька оторопела и слушала, раскрыв рот от изумления. И только, когда отец вышел из комнаты, она тихо сказала присутствовавшей при разговоре горничной: «Такой хороший барин, а что говорит! И детей малых учит не верить в бога. Накажет его за это господь. Накажет».

В связи с этим случаем я должен сказать об отношении к религии в нашей семье. Отец был атеистом [19]. Старинными церквами и иконами он интересовался исключительно с художественной точки зрения. Ни он, ни наша мать, ни мы,

дети, не ходили в церковь, не молились и не соблюдали постов. Иконы в доме были только у верующих, а именно у бабушки Пелагеи Михайловны и у прислуги. Бабушка была очень религиозна. В ее комнате висела икона, перед которой всегда горела лампада. Бабушка утром и вечером молилась, соблюдала посты, а перед праздником пасхи говела и причащалась в какой-то городской церкви. Она, возможно, страдала от того, что ее внуки растут «нехристями», но, соблюдая желание отца, никогда ни с кем из детей не пыталась говорить на религиозные темы. Впрочем, и ее сын Паня был атеистом.

Но будучи атеистом и не позволяя забивать детям головы «божественным», отец был терпим по отношению к верующим. В прежние времена на праздники рождества и пасхи приходской священник с дьяконом и с одним или двумя певчими обходили дома наиболее зажиточных прихожан для совершения богослужений. И к нам на эти праздники приходил священник церковного прихода, к которому обитатели усадьбы были причислены. Пока священник шел от ворот к дому, в столовой спешно ставили на полку в углу заранее приготовленную для этого случая икону с лампадой. Встречала священника бабушка и остальные верующие из служащих усадьбы. Во время службы приходили и отец с матерью, но становились позади молящихся и по окончании богослужения не подходили целовать крест, а лишь обменивались со священником обыкновенным рукопожатием и благодарили его за поздравление с праздником. Бабушка платила пять рублей, которые принимал дьякон, после чего священник спешно прощался, поскольку дорога была дальняя, ходили они пешком и таких визитов предстояло им сделать немало.

Хотя религиозно-обрядовая сторона церковных праздников была чужда нашей семье, некоторые обычаи, связанные с празднованием рождества и особенно пасхи, соблюдались. На рождество непременно делалась елка, и все члены семьи и служащие получали подарки.

Однажды на пасху няня подарила моим сестрам по кукле, сделанных ею очень удачно из тряпок. Лица у них были, конечно, белые. Сестры отправились к матери, чтобы она их разрисовала. Взявши у отца краски и кисть, мать нарисовала с грехом пополам физиономию одной из кукол. Другую же она посоветовала отнести отцу, говоря, что он нарисует гораздо лучше. Тот охотно согласился. Через не-

сколько минут кукла смотрела совсем живыми глазами и приятно улыбалась. Но сестра Аня с удивлением спросила, почему одна половина личика — грязная? «Это не грязь! — сказал отец, — это тень! Посмотри, у Лидочки тоже одна щечка светлая, потому что она освещена, а другая — темная. Надо только смотреть издали!» — «Папочка! — отвечала Аня. — Как же я буду смотреть издали, когда куколка у меня еще маленькая и я должна носить ее на руках?» Забрав своих кукол, сестры вернулись к матери, говоря: «Мамочка! Папа не умеет рисовать. Ты рисуешь лучше. Сделай, пожалуйста, личико и второй кукле!»

На лугах, окружавших нашу усадьбу, росли шампиньоны. Отец, выросший в грибном краю на берегах реки Шексны, ужасно любил собирать грибы. Поэтому, когда после дождя появлялись шампиньоны, он не мог отказать себе в удовольствии собирать их. Приблизительно за час до обеда он звал меня, брал за руку сестру Аню, а позднее и младшую Лиду, и мы выходили в поле. Перед обедом мы возвращались домой иногда с полной корзинкой. Отец немедленно садился в столовой и сам чистил грибы. Если попадался гриб с червячками, отец вспоминал, бывало, слова своего деда со стороны матери, Жеребцова, говорившего: «Не те черви, которых мы едим, а те черви, которые нас будут есть!»

Более далекие прогулки пешком или выезды из усадьбы всей семьей случались редко.

Помню прогулку, когда отец, взяв меня с собой, отправился пешком в деревню Новинки, где зашел в избу старосты и долго с ним беседовал. По моему малолетству тема их разговора меня не интересовала. Я сидел на лавке и с любопытством разглядывал непривычную обстановку крестьянской избы.

Довольно смутно помню поездку всей семьей в историческое село Коломенское, расположенное в нескольких верстах от нашего дома на холмистом берегу Москвы-реки. В памяти остался лишь красивый старинный храм и открывавшийся оттуда прекрасный вид на заливные луга другого берега. Отец рассказывал нам о дворце царя Алексея Михайловича, и мы ходили на то место, где он стоял. Оно было обозначено большими кустами акации, посаженной по линии фундамента.

Однажды отец, отправляясь в город, взял меня с собой. Покончив с делами, он решил показать мне Московский Кремль и главное — Грановитую и Оружейную палаты.

Перед воротами Спасской башни мы остановились, и отец рассказал историю Кремля. Я обратил внимание на то, что все, кто проходил или проезжал воротами, снимали шапки. Отец ответил, что это — старинный обычай, соблюдаемый русскими людьми. «И мы с тобой, — сказал он, — снимем шляпы. Но только верующие обнажают головы, чтобы почтить икону над воротами башни, а мы это сделаем в память русских людей, строивших эти стены, в память русских ратников и воевод, которые проходили и проезжали когда-то здесь, отправляясь в поход для защиты родной земли!»

В Кремле мы шли мимо памятника Александру II, возле которого стоял дворцовый гренадер в высокой медвежьей шапке.

Увидев у гренадера два Георгиевских креста, отец заговорил с ним. Оказалось, что старый солдат участвовал в русско-турецкой войне, с отрядом генерала Скобелева переходил Балканы и был в тех же сражениях, что и отец. Разговор их принял столь оживленный и затяжной характер, что я начал дергать отца за рукав. Увидев мое нетерпение, он сердечно распрощался со своим бывшим соратником. и мы, наконец, отправились осматривать Грановитую и Оружейную палаты, Царь-колокол, Царь-пушку и кремлевские соборы.

Если в летние месяцы мы, дети, проводили большую часть времени на дворе и в саду, то в ненастные осенние дни, когда глинистые садовые дорожки размокали, и зимой, когда они бывали занесены глубоким снегом, наши прогулки ограничивались двумя-тремя часами. Зимой мы катались с горы на санках, лепили из снега деда-мороза, играли в снежки и ходили па лыжах. Остальное время проводили большею частью в детской, а когда отец бывал в отъезде — в мастерской, где было привольнее, на полу лежали ковры, а свободного пространства было столько, что можно было ездить на трехколесном детском велосипеде и бегать вперегонки. Когда мы подросли и поняли, что нельзя шуметь и мешать папе, когда он занимается, мать стала допускать нас в мастерскую во время работы отца.

Постепенно я начинал присматриваться, как отец рабо-

тает, что он пишет и что говорит в беседах с матерью, Паней и с приезжавшим иногда своим другом В. А. Киркором по поводу картины, которую в данное время писал.

Работая, отец стоял перед полотном в той характерной для него позе, в которой его изобразил скульптор И. Я. Гинцбург в известной статуэтке «Художник Верещагин за работой».

Он был очень дальнозорким и надевал очки, лишь когда писал пером или при чтении мелкого шрифта. Проработав минуту-две кистью, отец отступал шага па три назад, всматривался в написанное, иногда наклонял слегка голову вправо и влево, опять подходил к полотну и снова отступал.

Так работал он час или больше, потом клал палитру и кисти на деревянную скамеечку, стоявшую возле. В сиденье скамеечки было сделано продолговатое отверстие, куда вкладывались концы кистей, которые таким образом стояли в наклонном положении, не падая и не рассыпаясь. Все еще бросая взгляд на картину, отец отходил и садился отдохнуть в мягкое кресло. Мы, дети, радостно бросались к нему: я садился на одну ручку кресла, сестра Апя — на другую, а младшая Лида карабкалась на колени. Минут пять—десять все весело разговаривали. Отец смеялся, шутил. Потом его взгляд устремлялся к картине, он начинал отвечать односложно, замолкал совсем, осторожно освобождался от наших объятий, бережно опускал Лиду на ковер и, подойдя к картине, брал палитру, кисти и продолжал работать. Мы также умолкали или, играя, начинали разговаривать шепотом.

В 1874—1876 и 1882—1883 годах отец был в Индии [20], откуда привез множество этюдов, на основании которых им был создан цикл картин. Одна из них, не вполне законченная и стоявшая в мастерской высоко на полке, представляла волнующую сцену охоты на тигра. На поляне камышовых зарослей стоит тигр, настороженно глядя в ту сторону, где под прикрытием зарослей можно различить целящегося из винтовки охотника. О размерах и красоте хищника я мог судить по лежавшей на полу мастерской большой тигровой шкуре с густой, блестящей и резко окрашенной шерстью.

Уступая моим настойчивым просьбам, отец брал иногда английскую книгу об Индии и переводил мне главу, где

рассказывалось о жизни тигров, их повадках и описывались способы охоты на них. Главу эту я знал чуть ли не наизусть, но слушал ее всегда с одинаковым интересом.

Иногда же в упомянутые короткие перерывы в работе, которые в таком случае несколько растягивались, отец читал мне что-либо по собственному выбору. Часто это были рассказы из «Записок охотника» И. С. Тургенева.

Надо сказать, что отца с Тургеневым связывала большая, глубокая дружба, длившаяся с 1878 года вплоть до смерти Ивана Сергеевича в октябре 1883 года.

Их взаимоотношения прекрасно освещаются в статье И. С. Зильберштейна «Тургенев и художник В. В. Верещагин (по новонайденным материалам)» [21].

О Тургеневе И. С. Зильберштейн говорит: «Сам хороший рисовальщик и карикатурист, превосходный знаток истории мирового изобразительного искусства, коллекционер картин, он живо интересовался и работами современных русских художников. Но ни о ком из тех, кто составлял гордость тогдашней русской школы живописи, Тургенев не писал с такой теплотой, никого не ценил так высоко, как Василия Васильевича Верещагина» [22].

В беседах с нами отец старался внушить высокую оценку таланта Тургенева и глубокое уважение к нему. При этом в его голосе чувствовалось любовное отношение к Ивану Сергеевичу вместе с легким оттенком грусти.

В мастерской висел портрет Тургенева. Помню, как однажды отец, подозвав младшую мою сестру Лиду, поднял ее поближе к портрету, говоря: «Посмотри. Вот это Иван Сергеевич Тургенев, русский писатель. Запомни!»

Опустив сестру на пол, он долго смотрел на портрет. Потом, как бы усилием воли отрывая свои мысли от каких-то воспоминаний, круто повернулся и пошел продолжать работу.

Читать я начал рано. Сверстников для игр у меня не было, поэтому в возрасте около девяти лет мое внимание обратилось на нашу большую библиотеку. Интересуясь сперва картинками, я выбирал преимущественно иллюстрированные издания, но, войдя во вкус чтения, начал читать все, что было доступно моему пониманию, отдавая предпочтение книгам о войне или же о путешествиях и приключениях, где встречались вооруженные столкновения, например, путешествие по Африке, Г. Стенли «Как я отыскал

Ливингстона», Вас. Ив. Немировича-Данченко «Год войны», воспоминания моего отца «На войне в Азии и Европе», Пушкина «Капитанская дочка». Помню также книгу Ч. Дарвина «Происхождение видов». Этот большой научный труд я, разумеется, не читал, но рассматривал многочисленные иллюстрации в книге вместе с отцом, который мне объяснял смысл теории Дарвина.

Особенно увлекался я литературными произведениями, сюжетом которых являлись события на Кавказе: кавказские рассказы Л. Толстого, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Амалат-Бек» (автора уж не помню!) [23] и другие. Этому увлечению значительно способствовали рисунки отца из его путешествия по Кавказу, а также оружие горцев, висевшее в мастерской и дававшее пищу моему воображению.

В результате у меня появилось желание скопировать некоторые рисунки отца из числа наиболее мне нравившихся. Помню, я сделал копию с рисунка «Линейный казак» и «Татарин из Пятигорска». Отец очень хвалил меня. Когда я сделал копию с репродукции рисунка «Джигитовка», мать пришла в восторг и понесла ее показать отцу, которому моя работа также очень понравилась. «Знаешь, Вася, — сказала мать, обращаясь к отцу, — может быть, со временем он будет рисовать лучше, чем ты». Отец рассмеялся и шутливым тоном ответил: «Типун тебе на язык!»

Хотя родители уже вышли из комнаты в коридор, я еще слышал, как мать спросила: «Разве ты не желаешь своему сыну, чтобы он был лучшим рисовальщиком, чем ты сам? — и добавила: — А я желала бы, чтобы мои дети играли на рояле лучше меня!» Ответа отца я уже не расслышал.

Должен сказать, что моя мать сильно ошиблась. У меня несомненно была большая способность к рисованию, но чтобы быть хорошим рисовальщиком, нужен талант, который, как я полагаю, требует прежде всего любви к этому делу. А ее-то у меня и не было. Мне льстило, когда окружающие хвалили мои рисунки, и я рисовал для забавы. Не более!

После обеда отец немедленно шел опять работать в мастерскую. И только последние два-три года он ложился на полчаса отдохнуть.

Послеобеденное занятие живописью продолжалось вплоть до наступления сумерек. В то время электричество было далеко не везде даже в городе. Не было его и в нашем доме, а лампа-«молния», сравнительно слабо освещавшая часть

мастерской, висела далеко от письменного стола. Поэтому отец занимался по вечерам литературной работой при свечах.

Время же от начала сумерек до наступления темноты, когда в доме зажигался свет, он посвящал отдыху в кругу семьи. В мастерскую приходили мама и я с сестрой Анной. Маленькая Лида до трехлетнего возраста оставалась обычно с няней и бабушкой в детской.

Мать обладала абсолютным музыкальным слухом. Иногда для забавы я тыкал пальцем в какую-нибудь клавишу рояля и кричал ей в другую комнату: «Мама! Какая это нота?» Не было случая, чтобы она ошиблась.

У нас с сестрой слух был посредственный. Поэтому мать старалась его развить, для чего мы пели разные народные песни хором — отец, сестра, я и мать, которая одновременно аккомпанировала. Особенно охотно мы пели песню «Вдоль да по речке...»

Вдоль да по речке,
Вдоль да по Казанке
Серый селезень плывет.
  Ай да люли, ай да люли,
  Серый селезень плывет!

Вдоль да по бережку,
Бережку крутому
Добрый молодец идет.
  Ай да люли, ай да люли
  Добрый молодец идет!

Иногда отец пел под аккомпанемент матери застольную песню «Крамбамбули», которую он слыхал еще от своего отца, или один из двух романсов: «Ночь» и «В лимане», интересных тем, что слова были написаны отцом, а музыка— матерью.

Сочинены они были, по-видимому, еще в первые годы их знакомства, так как на обложке стояла надпись: «Романс «Ночь» (на втором — «Романс «В лимане»). Музыка Л. В. Андреевской. Слова худ. В. Верещагина. Издание Гутхейль».

Музыка романса «Ночь» была очень мелодичная и нетрудная для исполнения, так что я мог ее проигрывать сам, а потому хорошо запомнил и слова:

Какая ночь, какое небо,
Как ярок свет луны вдали.
Как воздух полон сладкой неги
И дышит чарами любви!
Природа спит, умолкли люди.
Листы деревьев не шумят.
И сердца все живые струны
О счастье с милым говорят!

Переливчатая музыка романса «В лимане», изображавшая журчание воды, была для меня слишком трудной, и слова этого романса забылись.

Отец просил иногда маму сыграть что-нибудь па рояле. Она обычно играла без нот, наизусть. Чаще она исполняла по просьбе отца вещи Чайковского, Глинки, Рахманинова, Листа, Шопена.

Но часы отдыха были посвящены не только музыке и пению. Отец рассказывал случаи из своей жизни, интересные исторические события, анекдоты, учил детей песенкам. какие сам пел в детстве. Например, рассказывая о карьере любимца Петра I А. Меншикова, он научил меня песенке, которую будто бы тот пел, продавая на базаре оладьи. Некоторые строфы выпали уже из памяти, но большую часть я помню и до сих пор:

Оладушки, оладьи
У бабушки Маланьи,
А бабушка моя
Слывет ворожея!
    К ней собираются стряпухи,
    В полночь вещие старухи
    С брянских, муромских лесов,
    Из-за киевских песков!

Дальше в нескольких строфах описывалось прибытие на собрание разного сорта «нечистой силы». И наконец:

Гром гремит, гроза блистает,
То Ягая подъезжает
В ступе каменной своей,
Пестом ступу погоняет,
Бесы прыгают пред ней!
    Что за лица, что за рожи
    У Маланьиных гостей:
    Тот кривой, другой с клыками,
    Тот с бараньими рогами,
    С рыжей, красной бородой.
    Тот горбатый, тот кривой!
Сядут чином тут уроды
Вкруг трескучего огня.
Словно пир у воеводы,
И тотчас пойдет стряпня!
    Вдруг «кукареку» раздалось,
    Все поднялось, все убралось,

Все исчезло, на лотке
Лишь оладушки одне!

А вот один из анекдотов, которыми отец забавлял меня и сестру, мастерски изображая действующих лиц. Разносчик продает с лотка горячие пирожки. Мальчишка, купивший пирожок, откусывает кусок и вдруг... с гримасой вытаскивает изо рта кусок грязной тряпки!

«Дя-а-денька! — кричит он. — Смотри! В пирожке-то у тебя тря-а-пка!»

«А ты что ж, постреленок! — отвечает пирожник. — Уж не хочешь ли, чтобы я за копейку-то продавал с бархатом?!»

Когда становилось совсем темно, отец смотрел на часы, быстро шел к письменному столу, зажигал свечи и садился работать. Мать отправлялась в свою комнату читать или писать письма, а я с сестрой — на второй этаж в детскую.

Выше я уже говорил, что когда отец бывал дома, моя мать очень мало играла на рояле, ограничиваясь исполнением отдельных музыкальных вещей по просьбе отца в часы отдыха.

Когда же он бывал в поездках или путешествии, мать, как бы наверстывая упущенное, проводила у рояля помногу часов в день. Репертуар ее был очень обширный. Играла она Шопена, Листа, Чайковского, Глинку, Рахманинова, Мусоргского, Грига, Бетховена, Шуберта и других. У нее было необыкновенно мягкое туше, позволявшее ей прекрасно исполнять Шопена, который был ее любимым композитором.

Я с детства любил слушать игру матери. Под роялем лежала большая тигровая шкура. Когда мне было года три-четыре, я ложился на нее, ногами упирался в рояль и в такой неудобной позе мог слушать часами. Однако мои музыкальные способности не соответствовали, по-видимому, такой любви к музыке. Хотя мать и учила меня играть на рояле, начиная с семилетнего возраста, музыканта из меня не получилось.

В семь часов вечера вся семья опять собиралась к ужину, соединенному с вечерним чаем. За самоваром обычно сидела бабушка, разливавшая чай. После восьми часов детей отправляли спать. Когда же мне исполнилось семь лет, я мог оставаться со взрослыми до девяти и даже до половины десятого. После ужина отец читал газеты «Русское слово» и

«Русские ведомости». Почта доставлялась нам обычно к обеду. Но отец, стараясь возможно более использовать дневной свет для работы в мастерской, в обеденное время ограничивался лишь беглым просмотром корреспонденции, оставляя чтение газет на вечер.

Около девяти часов призывалась кухарка, обсудить, что будет готовиться на следующий день к обеду, какая провизия имеется, что надо купить и кто в таком случае поедет в город за покупками.

Отец ел сравнительно мало, если принять во внимание его рост и количество затрачиваемой им энергии, но любил, чтобы еда была хорошо приготовлена.

Так как он долгое время жил во Франции, то, кроме русских кушаний, у нас готовилось французское рагу из баранины, паштет из курицы, «pot-au-feu» и другие блюда. Причем отец сам учил кухарку, как эти кушанья надо готовить. Все очень любили кавказский шашлык, и особенно отец, руководивший приготовлением. По его указанию баранина резалась на кусочки и нанизывалась на длинный шомпол от французского пехотного ружья 1812 года. Отец сам жарил шашлык на березовых углях в печке, отапливавшей столовую.

Когда однажды кухарке никак не удавалось приготовить пирог по какому-то замысловатому рецепту отца, последний взялся его сделать сам. Было это летом. На террасу принесли все нужные продукты — муку, сахар, яйца, масло, — и отец принялся стряпать. Весть о том, что барин делает сам пирог, мгновенно разнеслась по всей усадьбе. Паня, схватив фотоаппарат, прибежал на террасу и сделал несколько моментальных снимков. Сам же «повар» работал с таким увлечением, что ничего не заметил и был очень удивлен и немало смеялся, когда увидел уже готовую фотографию.

Надо заметить, что отец не пил никаких спиртных напитков. Лишь очень редко покупалась бутылка красного вина, которого он выпивал не более чем полстакана. За обедом все пили квас домашнего приготовления по рецепту бабушки. Делался он из сухарей черного хлеба, играл не хуже шампанского и особенно был хорош со льда в летнюю жару.

Водка же в количестве полубутылки сохранялась в буфете на случай приезда Пани, который любил выпить перед обедом две рюмочки с селедкой. Я очень интересовался, что

такое он пьет, нюхал опорожненную рюмку и даже пытался лизнуть оставшуюся внутри каплю.

Видя мое любопытство, Паня предложил мне выпить полрюмки, но не по каплям, а как полагается — сразу, одним глотком! Мать запротестовала, но отец позволил. Я сперва конфузился, однако любопытство взяло верх. Но когда я проглотил сразу полрюмки, у меня захватило дух, глаза полезли на лоб, я раскашлялся до слез и, махая руками, заявил, что такую гадость никогда в жизни пить не буду. Могу сказать, что пока свое обещание я сдержал.

Но вернемся к оставленной теме — окончанию дня в доме за Серпуховской заставой.

Обсудив с кухаркой все вопросы, связанные с приготовлением завтрашнего обеда, и сделав необходимые распоряжения, отец с матерью поднимались из-за стола. Пожелав друг другу спокойной ночи, все расходились по своим комнатам, кроме отца, который шел в мастерскую, часов до одиннадцати ночи писал письма и ложился спать последним в доме.



ПОСЕТИТЕЛИ

В главе «Творческая деятельность художника Верещагина в период с 1891 по 1904 год» я говорил, что приезд в усадьбу постороннего лица был редкостью. Препятствием к тому служило уже само местоположение усадьбы далеко за пределами городской черты. Но главной причиной было, конечно, стремление отца возможно полнее использовать время для работы, вследствие чего он принимал лишь тех посетителей, которые были в том или ином отношении интересны или нужны. Но и их число было очень незначительно.

Как исключение, я помню лишь начинающего художника Иванова, бедно одетого, тихого и скромного человека, в течение нескольких лет приходившего примерно раз в полгода и настойчиво добивавшегося свидания с художником Верещагиным. Каждый раз он получал от отца небольшое денежное пособие, но не это приводило его к нам в дом, а необыкновенная любовь к живописи и стремление стать художником, хотя данных для этого, по мнению отца, у него не было никаких. Он приносил отцу образцы своих произведений, спрашивал его мнение и просил совета. После его

ухода отец не раз с огорчением говорил, что не знает, как помочь этому молодому человеку, потому что «охота у него смертная, а участь — горькая».

Однажды Паня заметил: «Если так, Василий Васильевич, то вам, быть может, следовало бы попытаться уговорить его переменить род занятий». На что отец ответил, что он уже советовал ему заняться одновременно с живописью каким-либо ремеслом, которое давало бы средства к существованию, а там будет видно, удастся ли ему осуществить впоследствии свою мечту стать художником. Но молодой человек не хотел и слышать подобных советов!

О дальнейшей судьбе Иванова я не знаю, но в последние годы нашей жизни за Серпуховской заставой он уже не появлялся.

Когда мне было шесть или семь лет, к отцу приехал его хороший знакомый скульптор Илья Яковлевич Гинцбург[24], который в начале 90-х годов вылепил с натуры ряд статуэток выдающихся русских людей: писателей, музыкантов, скульпторов, художников и в том числе В. Верещагина. Известная статуэтка «В. В. Верещагин за работой» (1892) отличается не только большим внешним сходством, но и выражает натуру, характер отца. Гипсовый слепок с этой статуэтки стоял в мастерской.

Воспоминания об этом посещении у меня остались благодаря комичному происшествию, хорошо удержавшемуся в памяти.

Илья Яковлевич, небольшого роста, подвижный и симпатичный человек, после беседы с отцом в мастерской согласился остаться на обед. Кроме отца и гостя, за столом сидели: моя мать, бабушка, Паня и я с сестрой Аней. Я сидел возле Ильи Яковлевича, а рядом со мной сестра. Оживленный разговор перешел, наконец, на детей. Илья Яковлевич взял кусок хлебного мякиша, мял его в пальцах, а потом быстро вылепил мне петушка, а сестре курочку.

После его отъезда мать сказала, что вылепленные фигурки следовало бы сохранить детям на память и, обращаясь ко мне, спросила, куда я девал петушка. Я должен был признаться, что... съел его. Мама пришла в ужас! «Как! — говорила она, — Илья Яковлевич, который не мыл перед обедом руки, пальцами мял хлеб, чтобы слепить тебе петушка, а ты его съел?» Я очень сконфузился, но делать было нечего. Съел, так съел.

Отец очень смеялся, а присутствовавший при этой сцене Паня заявил, что теперь из меня наверняка будет скульптор, не менее известный, чем Гинцбург.

Предсказание однако не сбылось. Позднее, когда я уже подрос, родители, желая испытать, нет ли у меня способности к скульптуре, купили мне глину для лепки и необходимые к тому инструменты. Я сделал недурно копию с висевшей на стене гипсовой головы тигра и копию бюста Наполеона, но решительно отказался заниматься далее этим делом, абсолютно меня не интересовавшим.

Незадолго до начала русско-японской войны отца посетил издатель И. Д. Сытин[25], который приехал вместе с пожилым типографским рабочим. Цель их посещения осталась мне неизвестна. Посетители приехали часам к десяти утра и оставались в мастерской отца часов до двенадцати. После их отъезда, за обедом, разговаривая с Паней, отец вспоминал свою беседу с рабочим и выражал удивление, что тот совершенно открыто и без опасения высказывал свои революционные убеждения. Притом не только осуждал, но и прямо ругал правительство, говоря, что в ближайшее время рабочий класс посчитается с ним и покажет свою силу.

Паня ответил, что настроения рабочих кругов ему хорошо известны, а что же касается откровенности, с которой высказывался типографский рабочий, то это не удивительно — тот знал, с кем он говорит, и не опасался каких-либо последствий.

Эта тема разговора была столь необычна, что обратила мое внимание, и разговор отца с Паней крепко мне запомнился.

В памяти моей удержался еще один случай посещения усадьбы посторонними, совершенно незнакомыми лицами.

Однажды летом мы с сестрой уговорили родителей повести нас в зоологический сад. Пообедали пораньше, и мать приказала заложить в пролетку нашего Серко. Уже все было готово, и мы с сестрой Аней в ожидании отъезда бегали в радостном волнении от экипажа в дом и обратно. Неожиданно от ворот раздался звонок, и мы увидели стоящую у въезда в усадьбу коляску. Дворник принес отцу визитную карточку какого-то высокопоставленного англичанина, который, проезжая с женой через Москву, хотел посетить знаменитого и в Англии хорошо известного русского художника.

Приглашенные в мастерскую неожиданные посетители пустились в казавшиеся нам бесконечными разговоры с отцом. На наши с сестрой нетерпеливые вопросы: «Когда же мы поедем?» мать ответила, что если посетители не уедут в течение получаса, поездку придется отложить. Это известие толкнуло нас с сестрой на отчаянный поступок. Войдя в мастерскую, мы обратились к отцу с вопросом: «Неужели же мы не поедем в зоологический сад?» Англичане заинтересовались, что мы хотим. Отец сказал что-то по-английски, а нас просил удалиться и не беспокоиться. Минут через пятнадцать напряженного ожидания английская чета вышла в сопровождении отца из мастерской и к неописуемой нашей радости укатила. А еще через двадцать минут мы уже ехали в зоологический сад.

Время от времени за Серпуховскую заставу приезжала троюродная сестра матери Мария Дмитриевна Третьякова или, как все ее называли, тетя Маша. Приезжала она обычно одна и лишь очень редко с Александрой Сергеевной Кёлер, дальней родственницей бабушки, степень родства которой можно, кажется, определить, как «десятая вода на киселе».

Тетя Маша, умная энергичная женщина лет пятидесяти, была вдовой земского начальника в Гродненской губернии, имевшего гражданский чин статского советника. После смерти мужа она переселилась в Москву и жила у Александры Сергеевны, исполняя обязанности управляющей ее дома. Званием своего покойного мужа тетя Маша очень гордилась. Знакомясь с кем-либо и называя свою фамилию, она не забывала прибавлять: «вдова статского советника».

Отец немного посмеивался над этой ее слабостью, но относился к Марии Дмитриевне с уважением. Она была женщиной прямой, деловитой и к тому же очень любила мою мать и бабушку. У нас в семье, особенно после смерти отца, тетя Маша считалась лучшим советчиком по всем делам, особенно финансовым. После же смерти матери она была некоторое время попечительницей моих несовершеннолетних сестер, когда первый опекун, а потом попечитель Карп Артемьевич Мазлумов отказался от этой принятой им на себя обязанности [26].

Александра Сергеевна, ровесница матери, происходила из бедной семьи, но вышла замуж за очень богатого человека Р. Кёлера, владельца аптекарских магазинов в Москве и других городах европейской России.

Когда отец бывал дома, тетя Маша и особенно Александра Сергеевна приезжали очень редко. Не желая мешать отцу в работе, они проводили время в обществе матери и бабушки, а встречались с ним лишь за обедом.

У Александры Сергеевны было трое детей. Падчерица Соня, на год старше меня, хорошенькая, живая девочка, сын Борис, приблизительно на два года моложе меня, и младшая дочь Зоя. Помнится мне, что с детьми Александра Сергеевна приезжала за Серпуховскую заставу только в отсутствие отца и всего лишь один-два раза.

Когда наша мать и Александра Сергеевна решили обучать детей танцам, мы стали ездить каждую неделю на городскую квартиру семьи Кёлер. Туда же приезжала семья наших дальних родственников Скворцовых, в которой было трое детей одного приблизительно с нами возраста. Учитель танцев обучал всю эту детскую компанию раз в неделю, в течение двух часов. Так как эти занятия происходили зимой, приходилось заказывать наемную карету, рано выезжать и рано же возвращаться. Поэтому занятия, происходившие только во время продолжительных поездок отца за границу и бывшие для нас большим развлечением в однообразной жизни за Серпуховской заставой. вскоре прекратились.



ВАСИЛИЙ АНТОНОВИЧ КИРКОР

Между посетителями нашей усадьбы за Серпуховской заставой особое место принадлежало другу отца Василию Антоновичу Киркору [27].

Василий Антонович был на пятнадцать лет моложе отца. Он служил чиновником министерства двора и уделов и проживал в Москве на Пречистенском (ныне Гоголевском) бульваре с женой Марией Григорьевной. дочерьми Варварой и Марией и сыновьями Владимиром и Василием.

Отец высоко ценил Василия Антоновича как человека интеллигентного, с большим художественным чутьем и всегда интересовался его мнением относительно той или иной картины, над которой в данное время работал. Так, например, в письме В. А. Киркору от 23 февраля 1898 года он писал: «Многоуважаемый Василий Антонович! Если, еще обдумавши на свободе мою композицию, Вы придете к какому-либо заключению — дружески прошу Вас не стесняться сделать его, так как Вы окажете мне истинную услугу — она еще строится! Ваше мнение, как исходящее от интеллигентного человека и художественного темперамента, дорого мне...»

В отношении к посторонним людям отец проявлял обычно

свойственные его характеру дружелюбие и доверчивость. И только в тех случаях, когда наталкивался на невежливость, нетактичность или назойливость, он в силу своей нервности вспыхивал и моментально давал резкий отпор. Это дало однажды повод лицу, наблюдавшему характер отца, сравнить его с лейденской банкой.

Но характер и личные качества Василия Антоновича, отличавшегося воспитанностью, деликатностью и готовностью к услугам, исключали возможность каких бы то ни было неприятных инцидентов и способствовали возникновению чувства дружбы и взаимного уважения, которые не только не нарушались в течение всего долгого времени их знакомства, но, наоборот, становились все глубже и сердечнее.

Когда и при каких обстоятельствах произошло знакомство отца с Василием Антоновичем, мне не приходилось слышать у нас в семье. Возможно, оно произошло вскоре после переселения отца из Франции в Москву.

Отец, детство которого протекало на берегу реки Шексны, где стояли огромные сосновые леса, тяжело мирился с полным отсутствием лесов на многие километры вокруг его усадьбы. Поэтому вскоре после переселения за Серпуховскую заставу он начал подыскивать новое место для жительства под Москвой, но в лесном районе и в этом пользовался содействием Василия Антоновича.

Из его переписки с В. А. Киркором видно, что последний уже в 1893 году обращает внимание отца на подлежащий ведению министерства двора и уделов Серебряный Бор, где он сам имел дачу. Ввиду того, что постройка дома за Серпуховской заставой была закончена в 1892 году, можно с достаточным основанием предполагать, что знакомство отца с Киркором произошло в 1892 году или в начале 1893 года.

Новый, на этот раз лесной, участок для постройки дома отец выбрал в живописном месте Серебряного Бора, на правом, высоком берегу Москвы-реки. Участок он намеревался взять в аренду на 36 лет. Связанные с этим хлопоты любезно принял на себя Василий Антонович, который и вел их в течение нескольких лет совершенно безвозмездно. Он же по просьбе отца подыскивал подрядчика, который разобрал бы и перенес наш дом на новое место.

Отцу чрезвычайно нравился новый участок, и он стремился к скорейшему переселению. Но, к сожалению, это дело тормозилось сильной его занятостью, постоянными поездками за границу и по европейской части России, связан-

ными с устройством выставок. Главным препятствием было отсутствие денежных средств, необходимых для внесения залога и перенесения на новое место зданий из усадьбы за Серпуховской заставой.

Помню, как однажды летом вся наша семья отправлялась в Серебряный Бор на дачу к Киркорам. Кроме отца с матерью и троих детей, поехали также бабушка, Паня и воспитанница нашей семьи Лида Рыкова. Главным развлечением была прогулка по лесу, в которой участвовала и семья Киркоров, а затем — чаепитие на берегу реки [28].

Когда летом в нашем саду за Серпуховской заставой поспевали малина, крыжовник, смородина, отец в свою очередь неоднократно звал Василия Антоновича приехать со своей семьей, чтобы не только покушать ягод прямо с кустов, но и увезти с собой, сколько будет угодно. Однако я вспоминаю лишь один приезд семьи Киркоров, да и то не в полном составе. Причиной была не только деликатность Василия Антоновича, не желавшего отнимать у отца время, но также неудобство сообщения с нашей усадьбой. До заставы семья Киркоров, состоявшая из шести человек, могла добраться конкой. Но в нашем экипаже, высланном на последнюю остановку, было место лишь для четырех человек, кроме кучера, и если для двух членов семьи можно было у заставы нанять извозчика, то при возвращении в город положение становилось более сложным.

Отец увлекся идеей строительства в Серебряном Бору. Новый участок гораздо больше, чем усадьба за Серпуховской заставой, отвечал его требованиям: высокое местоположение, здоровый лесной воздух, прогулки за грибами и лесными ягодами, полная тишина и достаточная удаленность от города и, наконец, прекрасное купание в реке. И все же наше переселение в Серебряный Бор, несмотря на деятельную помощь Василия Антоновича, не осуществилось по причине неожиданного и для отца весьма неприятного события.

Во время пребывания в Америке, связанного с выставками картин в 1901—1902 годах, отец стал жертвой обмана, в результате которого он лишился нескольких своих картин и попал в тяжелое материальное положение, принудившее его послать домой телеграмму с просьбой о присылке денег [29].

Моя мать, не располагавшая в то время наличными средствами и, наоборот, обремененная долгами, старалась использовать все возможности, чтобы скорее собрать необходимую

отцу сумму. Не имея возможности посоветоваться с отцом, она на свой риск решила ликвидировать дело о долгосрочной аренде участка в Серебряном Бору, чтобы получить внесенный за него залог. Ей удалось осуществить это в кратчайший срок, благодаря содействию того же Василия Антоновича.

Потеря Серебряного Бора крайне огорчила отца. Как раз в это время русское правительство решило купить за 100 тысяч рублей весь цикл картин об Отечественной войне 1812 года. Известие об этом отец получил еще до возвращения из Америки. Продажа картин давала ему возможность расплатиться с долгами и приступить наконец к осуществлению своего заветного желания — переселения. Находясь еще в Америке, он шлет В. А. Киркору 8 августа 1902 года письмо, в котором благодарит его за помощь при оформлении аренды на участок, но при этом выражает глубокое сожаление о случившемся и спрашивает, нет ли возможности воротить потерянное [30].

Возможность, однако, не представилась, и на переселении в Серебряный Бор пришлось поставить крест.

Василий Антонович был прекрасным фотографом-любителем. Поэтому отец нередко просил его сделать снимок с той или иной картины, сфотографировать отца самого для отсылки портрета в заграничное издательство, изготовить «зеркальную» фотографию картины или ее части для проверки правильности рисунка и тому подобное.

Иногда Василий Антонович исполнял более сложные и ответственные работы. Например, для немецкого критика Е. Цабеля, подготовлявшего к выпуску монографию о Верещагине, он изготовил новые фотографии картин, а из имевшихся уже снимков выбрал по собственному усмотрению ряд малоизвестных, не бывших еще в продаже. В подобных случаях отец всецело полагался на его вкус и выбор.

Такие услуги Василий Антонович оказывал отцу совершенно безвозмездно, исключительно из дружеских чувств, жертвуя на то часы своего досуга. Для отца это было большой помощью. В одном из писем, адресованных своему другу, отец говорит: «Что было бы со мной, кабы не помощь Вашей любезности!»

Кроме общности интересов в области искусства, Василия Антоновича и отца сближала также одна общая черта их характеров: оба они были необыкновенно заботливыми отцами

семейств, что вносило в их взаимоотношения элемент сердечности и душевной близости. Мы можем это проследить в ряде писем, адресованных отцом Василию Антоновичу. Отправляясь в путешествие на Филиппины, он жалуется в письме от 15 января 1901 года на беспокойство и душевную тоску, вызванную необходимостью долгой разлуки с семьей, и просит Василия Антоновича поддержать его «милую жену и детишек, если бы в том надобность встретилась».

С аналогичной просьбой обращается отец в письме к своему другу при отъезде на театр военных действий на Дальний Восток, откуда ему не суждено было вернуться. Как будто предчувствуя это, он пишет ему 26 февраля 1904 года:

«Многоуважаемый, милый, хороший Василий Антонович!

Прощайте! Надеюсь, до свидания! Не оставьте советом и помощью жену мою в случае, если она обратится к Вам...»

Это было последнее письмо и последняя просьба, с которою отец обратился к Василию Антоновичу.

31 марта 1904 года броненосец «Петропавловск» наткнулся у Порт-Артура на японскую мину и затонул. Находившиеся на борту броненосца адмирал Макаров и художник Верещагин погибли.

Первым, кто принес за Серпуховскую заставу эту ужасную для нашей семьи весть, был Василий Антонович.



В КРЫМУ. У ГЕОРГИЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ

Утомленный непрерывной, упорной работой в московской мастерской, поездками, хлопотами по устройству выставок картин и постоянными волнениями, с этим связанными, отец уже давно собирался отдохнуть с семьей где-нибудь на южном побережье Крыма.

Как всегда, он искал для отдыха спокойное, уединенное место, которое было бы достаточно удалено от переполненных крымских курортов и дачных местностей.

Этим условиям вполне удовлетворяла в то время местность вокруг Георгиевского монастыря, расположенного недалеко от Севастополя, между мысом Фиолент и Балаклавой.

Монастырь был расположен на горе, высоко над уровнем моря. Дорога от него к берегу спускалась по склону горы многочисленными серпантинами. В половине пути на небольшой естественной террасе стоял принадлежавший монастырю одноэтажный домик, имевший три комнаты, кухоньку с чуланом и окруженный кипарисами и кустами роз.

В этом-то домике и поселилась на полтора летних месяца наша семья, состоявшая из отца, матери и моей сестры Ани. Хозяйственные домашние работы исполняла няня, которой

помогал взятый из дому дворник Алексей, носивший воду, дрова, ходивший за покупками и т. п. Помещался он в чулане.

Мне было в то время не более пяти—пяти с половиной лет. Тем не менее я отчетливо помню домик, в котором мы жили, окрестность, наш образ жизни и некоторые события, представляющие несомненный интерес и для читателя.

По словам отца, он «всю свою жизнь горячо любил солнце и хотел писать солнце». Но уже в самом начале своей художественной деятельности, в 1868 году в Туркестане, ему пришлось столкнуться с одним из самых ужасных явлений в жизни человечества — с войной.

Война поразила и до глубины души потрясла его своей жестокостью, массовыми страданиями и бедствиями. Со всей горячностью, увлечением и упорством, свойственными его натуре, отец вступает в борьбу с войной, борьбу, ставшую постепенно главной целью его жизни.

Полагая, что его картины, отображавшие ужасы войны, будут воздействовать на зрителя с надлежащей силой и убедительностью только в том случае, если все изображаемое на них будет им самим пережито и прочувствовано, он активно участвует в туркестанской и русско-турецкой войнах, сражается в рядах пехоты, кавалерии, с моряками идет взрывать турецкий монитор, посещает лазареты, сам получает тяжелое ранение, едва не стоившее ему жизни, и своими блистательными мужеством и храбростью заслуживает наиболее почитаемый в армии орден — офицерский Георгиевский крест.

Столь необычный, своеобразный путь, избранный отцом для достижения поставленной себе задачи распространения идеи мира, требовал от него максимального напряжения как духовных, так и физических сил.

Помимо того, надо принять во внимание, что как в России, так и во всех иных государствах, где устраивались многочисленные выставки картин отца, милитаристские круги, возмущенные и обеспокоенные антимилитаристским содержанием этих картин, поднимали против дерзкого художника настоящую травлю в печати и чинили ему всевозможные затруднения и неприятности.

Все это вместе взятое тяжело отражалось на его нервной системе и вызывало время от времени безусловную необходимость отдыха для восстановления сил. В этом мы можем убедиться в нескольких случаях из слов самого отца.

Так, например. когда П. М. Третьяков в письме к В. М. Жемчужникову (8 марта 1880 года) по поводу коллекции картин Верещагина из русско-турецкой кампании ставит последнему на вид, что «в коллекции войны — *имея в виду идею бить войну* — многое не сказано; и есть вещи ненужные», отец, отвечая непосредственно самому Павлу Михайловичу, говорит: «Машинкой, которая не *отдохнула* бы на некоторых картинах, я быть не могу...» [31].

В беседе с норвежским журналистом Крогом отец, между прочим, замечает: «...Призрак войны все еще заставляет меня изображать войну, и если мне хочется писать солнце, то я должен красть время у самого себя, как это делает школьник, когда его тянет на волю, к природе» [32].

Вот таким-то необходимым отдыхом, таким «украденным у самого себя временем» было и наше полуторамесячное пребывание на даче у Георгиевского монастыря.

Но отдых отца никогда не заключался в праздном препровождении времени: и здесь. точно так же, как дома, он ежедневно вставал и начинал работать в шесть часов утра.

С увлечением писал он яркую, красочную, залитую солнцем южную природу побережья у Георгиевского монастыря. Целый ряд больших. тщательно проработанных этюдов был написан отцом с террасы. на которой располагалась наша дача. В восточном направлении вид с террасы закрывался древесной растительностью, но на юг и юго-запад темно-синяя поверхность моря просматривалась на десятки километров и казалась бесконечной. В западном направлении скалистый берег тянулся легкой дугой и заканчивался выступающим далеко в море мысом Фиолент. Сочетания цветов темно-синего моря и желтоватых береговых скал. залитых ярким солнцем, давали особенно в утренние и полуденные часы чудесную. ослепительную картину, которая прямо-таки просилась на полотно!

Из многочисленных этюдов. написанных отцом в это лето, особенно запомнились мне три: «В Крыму» и «Портрет г-жи В.», писанные на террасе перед нашей дачей, и третий — «Мыс Фиолент» [33].

На переднем плане первого была изображена женщина в розовом платье под розовым зонтиком, в шляпе, сидящая в раскладном кресле с книгой на коленях. Фоном было море и мыс Фиолент с частью скалистого берега. Позировала в этом случае моя мать, но изображение ее не имело портретного сходства, тем более, что лицо сидящей было ча-

стично закрыто летним боа. Наоборот, этюд «Портрет г-жи В.» был действительно портретом матери, изображавшим ее на фоне моря, сидящей на садовой скамейке в шляпе под зонтиком. Кроме сходства, портрет отличался тщательной проработкой деталей одежды: платья, шляпы и горжетки, украшенных цветами, шелковой черной мантильи. переброшенной через спинку скамейки, зонтика и т. д.

Третий этюд — «Мыс Фиолент» — был написан с позиции несколько выше по склону нашей дачи и в небольшом расстоянии от нее в направлении на запад. Изображенные на этюде мыс Фиолент с торчащими из воды скалами и кусок крутого берега выступали из-за огромной островерхой скалы, отвесно падающей в сторону моря. Этюд этот находился в Нижнетагильском государственном музее изобразительных искусств под названием «Приморский вид» с пометкой «1890-е гг.». Ввиду того, что он писался на моих глазах. когда мне было около пяти лет, можно с уверенностью сказать, что это было не ранее 1897 года.

На всех трех этюдах было мастерски передано солнечное освещение и ощущение открытого воздуха, пронизанного лучами яркого южного солнца.

«Портрет г-жи В.» и «В Крыму» принадлежали к числу четырех картин. которые считались семейными и были завещаны отцом детям. Остальные две были: погрудный портрет матери (размером приблизительно 30×40 см) и большой этюд (приблизительно 40×50 см), названный «Кабинет» и изображавший часть спальни родителей за Серпуховской заставой, обставленной как кабинет. Сохранилась фотография «Портрет г-жи В.» и цветная почтовая открытка с этюдом «В Крыму».

Что же касается погрудного портрета матери и «Кабинета», то их можно видеть (так же, как первые две картины) на нескольких фотографиях мастерской в доме за Серпуховской заставой, снятых перед посмертной выставкой. К сожалению, эти четыре картины вышли на упомянутых фотографиях в столь малом масштабе и сравнительно неясно, что узнать их может лишь тот, кто их хорошо знал. Из таких лиц остался в живых я один.

В 1914 году в первые же дни первой мировой войны я ушел добровольцем на фронт. а через некоторое время младшая сестра Лида поступила сестрой милосердия во фронтовой госпиталь. Перед отъездом сестры на фронт упомянутые картины вместе со всем остальным нашим семейным движи-

мым имуществом были сданы на хранение в склады очень известной в то время и надежной московской фирмы Ступина. Когда же в 1918 году сестра Лида и я вернулись домой, склады Ступина были революционными властями конфискованы и владельцы сданных на склады вещей потеряли права на них и не могли получить справок об их судьбе. Таким образом наши четыре семейные картины были для нас потеряны и их дальнейшая судьба осталась для нас неизвестной.

С этюдом «Мыс Фиолент» у меня связано воспоминание о событии, которое вызвало немалый переполох среди монастырской братии.

В один из особенно жарких, солнечных дней между двенадцатью и тринадцатью часами наша семья сидела за обеденным столом, стоявшим в тени большого шелковичного дерева на террасе перед домом. Любуясь открывшейся перед нами панорамой моря, мы в то же время наблюдали за пароходами, идущими из Ялты в Севастополь или в обратном направлении. Пароходы, казавшиеся на далеком расстоянии и с высоты, на которой мы находились, малюсенькими лодочками, описывали большую дугу у мыса Фиолент и скрывались за его скалами или же, наоборот, из-за них появлялись. Неожиданно со стороны Севастополя показалось судно, очертания которого сливались с цветом морской воды, так что оно выделялось главным образом белой пеной спереди и дымом. Отец, который был очень дальнозорок, простым глазом сразу определил, что это — миноносец. За первым показался второй, потом третий, четвертый... всего шесть. Миноносцы шли в кильватерной колонне, выравненной как по линейке, что нам с высоты хорошо было видно. От быстрого хода перед их носами поднимались белые, пенистые буруны, а из труб валил густой дым, лентой тянувшийся над колонной и далеко назад. Зрелище было очень красивое.

Когда флотилия оказалась против монастыря, она по сигналу развернулась так, что каждый из миноносцев описал дугу в четверть круга и все, сохраняя боковое равнение, пошли в направлении к берегу. В расстоянии около километра от берега машины были застопорены, через несколько минут со всех миноносцев были спущены лодки, и по трапам в них спустились восемь офицеров: с головного — три, а с остальных — по одному. Матросы подняли весла и по команде, как один, опустили их в воду. Лодки рванулись и, держа строгое равнение, понеслись стрелой, так что мы

вскоре потеряли их из виду, так как кипарисы и высокий кустарник, росшие по склону горы, заслоняли как раз то место берега, куда они направились.

В тот момент, когда спускали лодки, на вершине горы, в монастыре загудел набатный колокол. Оказывается, не мы одни наблюдали за миноносцами. Наблюдали также и монахи, которым все маневры флотилии были видны еще лучше.

Никогда, от самого основания монастыря, не случалось ничего подобного. Когда миноносцы выстроились перед берегом, монахи всполошились, ломая себе головы в поисках объяснения столь непонятного им явления. Кто-то высказал предположение, что Севастополь постигло какое-то бедствие, скорее всего пожар, и что миноносцы пришли за помощью к обитателям монастыря.

Предположение было, конечно, абсурдно, так как экипажи шести миноносцев могли выделить из своего состава большее количество людей, чем мог дать монастырь, и притом людей молодых, здоровых, привыкших к физической работе, тогда как большинство монахов было уже в пожилом возрасте и многие из них к тому же тучные, разъевшиеся. Но так как никакого иного более правдоподобного объяснения не находилось, остановились на этом, и настоятель монастыря приказал немедленно созвать набатом всех монахов. Кроме того, он послал несколько человек, более подвижных, встретить и проводить до монастыря группу высадившихся офицеров.

Как ни торопились посланные, они встретили адмирала с адъютантом и шестью командирами миноносцев уже на половине подъема. Монахи отвесили поясные поклоны, и старший из них осведомился, чем они могут послужить прибывшим. Каково же было их изумление, когда адмирал попросил указать дорогу к живущему где-то около монастыря художнику Верещагину.

Дело объяснялось очень просто: адмирал Сиденснер[34] был однокашником отца по Морскому корпусу и даже его подчиненным: отец как первый по успехам в учебе и по строевым занятиям был корпусным фельдфебелем.

В этот день адмирал вывел флотилию миноносцев на учебную прогулку в море. Зная из газет, что художник Верещагин живет с семьей на даче у Георгиевского монастыря, он решил нанести визит товарищу по корпусу, который к тому времени уже пользовался мировой известностью.

Адмирал с сопровождавшими его офицерами пробыл у нас больше часу, напился чаю, после чего тем же путем гости вернулись на свои корабли. С большим интересом следили мы, как миноносцы опять на ходу построились в кильватерную колонну, большой дугой повернули назад к Севастополю и полным ходом скрылись за скалами мыса Фиолент.

В течение всего времени нашего пребывания у Георгиевского монастыря, за исключением двух-трех дней, стояла сухая и даже по крымским меркам жаркая погода. Днем, особенно в послеобеденное время, все находившееся на солнце накалялось: камни были горячие, а к металлическим предметам нельзя было прикоснуться без риска ожога. Даже отец, повидавший тропическую жару в Индии, перед тем как снова отправиться на работу, ложился отдохнуть на час или полтора при закрытых деревянных ставнях или сидел в тени на террасе.

Только вечером, после захода солнца, жара начинала спадать, и в нагретом воздухе, напоенном ароматами лавровых и розовых кустов, кипарисов и других южных растений, начинала чувствоваться прохлада, идущая с моря. С наступлением сумерек после ужина отец иногда пытался писать письма, но это ему плохо удавалось, так как на свет лампы летели ночные бабочки (иногда огромных размеров) и масса всяких иных насекомых, которые после удара о лампу падали и ползали по бумаге. Цикады неистово трещали. Луна, которая, казалось, выходила прямо из моря, поднявшись повыше, озаряла белым светом и землю, и море, блестевшие серебристыми искрами. Словом, картина была феерическая!

Как я уже сказал, окружающая местность была мало заселена, и поэтому среди густых кустарников и в расселинах скал водилось много шакалов, которые с наступлением темноты начинали перекликаться и часто подходили близко к строениям в поисках кур, кухонных отбросов и т. п. Их заунывные, отвратительные завывания, особенно сильные в лунные ночи, вызывали тоскливое чувство, а у людей, не привыкших к таким звукам, и страх.

Наш Алексей бывал этими концертами так напуган, что с наступлением сумерек не решался выходить из дому. Чтобы ободрить его, отец дал ему свой карманный револьвер. Алексей сразу повеселел и по вечерам отваживался даже стоять на пороге дома. Но однажды какой-то дерзкий шакал завыл у самой нашей дачи. Это нагнало на Алексея такой

панический страх, что он не выдержал и, просунув голову в комнату отца, который уже собирался ложиться спать, испуганно зашептал:

«Василь Василич! Чика́лка!»

«Ну что ж ты испугался? — ответил отец. — Ведь я тебе дал револьвер. Выйди на двор и выстрели!»

Но мысль выйти из дому, видимо, Алексею не улыбалась, и он сконфуженно опять зашептал:

«Уж лучше вы, Василь Васильевич, сами ее попужайте!»

«Так давай сюда револьвер!» — сказал отец. Алексей бросился в кухню.

Прошло пять минут, десять. Отец заинтересовался и пошел посмотреть, куда пропал Алексей и что он делает.

Тот сидел на корточках перед ящиком, в котором хранились картофель, морковь и другие овощи, и лихорадочно копался в нем в поисках револьвера. Не найдя его, он наконец перевернул ящик и обнаружил то, что искал. Револьвер был забит песком, залеплен глиной и заржавел настолько, что был совершенно непригоден для выстрела.

Отец рассердился, разрядил его и приказал немедленно и тщательно вычистить. Получив через полчаса вычищенный револьвер, отец опять зарядил его и оставил у себя, к великому огорчению Алексея. Дерзкая «чикалка» осталась ненапуганной!

Штормы на Черном море бывают главным образом в осенние и зимние месяцы, летом же — лишь в виде исключения и обычно меньшей силы. Но и тот, который нам пришлось наблюдать у Георгиевского монастыря в летнее время и только с берега, производил сильное и жуткое впечатление.

Уже с вечера начался ветер, который все время усиливался и переходил в ураган. Небо покрылось тучами, летевшими низко над морем. Не было ни луны, ни звезд, и потому скоро наступила непривычная полная темнота, прерываемая вспышками молний. К полночи начался страшный ливень, шум которого смешивался с шумом морского прибоя и с доносившимися снизу глухими, подобными пушечным выстрелам, ударами огромных волн о прибрежные скалы. Центр бури проходил, по-видимому, над морем километрах в пятнадцати или двадцати от берега, где вспышки молний следовали одна за другой. Удары грома различались сравнительно слабо из-за дальности расстояния, а главное из-за страшного шума вокруг нас, но блески молний мы хорошо

видели из окон нашего домика, который стоял на террасе высоко над уровнем моря.

К утру разбушевавшиеся стихии стали успокаиваться. Ветер стихал, тучи рассеивались, и временами проглядывало солнце. К десяти часам небо очистилось, все было залито ярким солнцем, вся зелень освежилась и блестела. Море опять посинело, и только вдоль берега тянулась широкая, грязно-зеленая полоса воды, окаймленная белой пеной. Белых гребней на волнах почти не было, и по морю шли огромные, закругленные валы, называемые «мертвой зыбью».

Рыбаки в это утро не вышли в море. Их большие лодки были еще с вечера вытянуты далеко на берег, а они сами, используя свободное время, занимались починкой сетей. Купающихся не было, но довольно много публики пришло полюбоваться сильным прибоем волн.

С нашей террасы в промежутки между растительностью на склоне горы мы видели часть берега, где не было скал и где волны разливались далеко по берегу. К этому месту пришел какой-то молодой, по-видимому, человек, разделся и направился в воду. Плавать в море при «мертвой зыби» не так уж трудно. Но пересечь линию прибоя и поплыть без того, чтобы набегающая волна не обрушилась на входящего в воду, не ударила его о камни и не отбросила назад, — для этого нужны умение и сила. Молодой человек, за которым мы наблюдали, был, видимо, опытным пловцом. Он с силой нырнул в нижнюю часть падающей на него большой волны и, очутившись за ее «спиной», быстро поплыл в открытое море.

В расстоянии около километра от берега находилась подводная скала, которая в тихую погоду поднималась метра на два над поверхностью воды. Хорошие пловцы часто доплывали до нее и, отдохнув, пускались в обратный путь. Наш пловец уверенно направлялся к этой скале. Но удивительно было, как он мог не принять во внимание, что при таком волнении не только невозможно удержаться на скале, но и опасно к ней приближаться, чтобы не быть разбитым об нее ударом волны.

Все мы вместе с отцом находились на террасе перед домом в ожидании обеда. Отец, сам прекрасно плававший, с тревогой следил за неосторожным пловцом, который удалился на такое расстояние, что его невозможно было различить среди волн даже в бинокль.

Прошло более часу, когда мы увидели, что он возвращается и уже приближается к берегу. Не имея возможности отдохнуть, он, видимо, сильно утомился, так как плыл крайне медленно, а между тем самые тяжелые минуты ожидали его впереди. Если при сильном прибое трудно войти в воду, не дав сбить себя с ног, то еще труднее выбраться на берег. А между тем силы пловца были истощены. Несколько его попыток прорваться сквозь прибой окончились неудачей. Было ясно, что он становится игрушкой волн, которые начинали относить его от берега.

Отец, непрерывно наблюдавший за ним, торопливо передал бинокль матери со словами, что он сейчас побежит вниз и попытается спасти утопающего. Мать решительно запротестовала, говоря, что он не добежит скорее чем за двадцать минут, а это будет уже поздно. Но если бы даже этого не случилось, то он настолько утомится, что не будет в состоянии спасти утопающего и сам станет второй жертвой. На это отец уже на ходу возразил, что хотя она и права, но он не может смотреть, как гибнет человек, и не сделать попытки спасти его. Мать уже с отчаянием в голосе отвечала: «Это же невозможно, чтобы никто не помог! Ведь там же рыбаки, которые все видят!» С этими словами она схватила бинокль и, посмотрев в него, радостно крикнула отцу вдогонку: «Вернись! На берегу уже что-то делают!»

Отец бегом вернулся и в бинокль увидел нескольких рыбаков, прибежавших с длинной веревкой. Один из них обвязался вокруг пояса средней ее частью и, держа длинный конец в руках, пошел в воду. Другой конец держали несколько его товарищей на берегу. Два раза рыбак бросал конец веревки утопающему, но тот настолько ослабел, что не мог его поймать. В третий раз, сознавая, что это последняя возможность спасения, он сделал отчаянное усилие и схватил веревку. Тогда рыбак начал быстро тянуть его к берегу, продвигаясь в то же время вперед. Ему удалось наконец схватить утопающего за руку. В тот же момент большая волна накрыла их обоих и сбила рыбака с ног. Утопающий потерял сознание, но его спаситель, хотя и оглушенный, крепко держал его, пока стоявшие на берегу не вытянули обоих волоком на безопасное место, откуда несколько человек вынесли их из воды.

Вышеописанный случай интересен главным образом тем, что он выявляет некоторые из основных черт характера

моего отца. Прежде всего это необыкновенная активность или, если можно так выразиться, «действенность» его натуры: всегда и во всех случаях жизни, когда ситуация требовала немедленного действия, отец не выжидал инициативы со стороны кого-либо другого, а принимал ее на себя, особенно если это было связано с опасностью. Он обладал сильной волей, которая, несомненно, составляет главную сущность отваги и решительности. Эта сильная воля давала ему возможность владеть своими нервами в минуты опасности, немедленно принимать решение и тут же со всей энергией претворять его в действие. Проявление инициативы не бывало обычно продиктовано личными интересами, и его активность носила в таких случаях жертвенный характер. Можно сказать, что принцип, выраженный словами «Сам погибай, а товарища выручай», был у отца врожденным. Об этом свидетельствуют многочисленные случаи его жизни. Вот несколько примеров.

Во время вооруженной стычки на границе Туркестана с Китаем в 1869 году, в которой участвовал отец, его боевой товарищ, поручик Эман, упал с лошади. Находясь в бессознательном состоянии, он не мог обороняться от налетевших конных туземцев, норовивших добить лежавшего. Отец, бывший с Эманом, не пытался спасти свою жизнь бегством, а стоял над лежавшим товарищем, держа в поводу своего коня, и отстреливался из револьвера, пока не подоспела помощь [35].

Когда начальник одного из участков обороны самаркандской крепости (1868), полковник Назаров, не мог найти среди солдат охотника для выяснения местонахождения неприятеля, добровольцем вызвался отец. Задание он немедленно выполнил, лишь на волосок избежав смерти.

Вспоминаю случай, происшедший с отцом вскоре после переселения всей семьи в свой дом за Серпуховской заставой. Случай этот едва не кончился для отца трагически. Я был в то время еще в младенческом возрасте и о происшествии лишь слышал от самого отца и от матери.

Один из наших больших сторожевых псов был укушен случайно забежавшей в усадьбу бешеной собакой. Через некоторое время он начал проявлять явные признаки бешенства, и отец приказал дворнику пристрелить его. Охотничье ружье заряжалось лишь дробью. Чтобы убить большого пса, надо было подойти к нему на близкое расстояние. Сделать это дворник не решался. Тогда отец пошел сам.

Но пистонное ружье дало осечку, а собака, выскочившая из будки, куда она перед тем забилась, перешла в атаку. Отец начал отступать, пятясь назад и обороняясь ружьем как дубиной. К несчастью, он оступился в ямку и упал навзничь. Пес вцепился ему в икру правой ноги. Немедленно была заложена лошадь в малый шарабан, и отец с возможной скоростью помчался в город к своему хорошему знакомому хирургу, профессору Спижарному. Последний, не то растерявшись, как предполагала моя мать, не то для бо́льшей верности, вырезал ранку от укуса с порядочным куском мяса и только после этого послал отца на впрыскивание против бешенства. Рана после операции через месяц зажила, но шрам от разреза остался.

Наконец, приведу случай, когда умение владеть собой и сохранять присутствие духа в самые опасные минуты спасли жизнь не только отцу самому, но и двадцати пяти человекам команды и пассажиров парохода, следовавшего из Сухуми в Новороссийск.

Однажды поздней осенью отец возвращался из своего сухумского имения через Новороссийск домой. В то время в Сухуми не было порта и пароходы останавливались в расстоянии полукилометра от берега. Пассажиры и товары переправлялись на лодках, и при волнении бывало изредка, что неловкий пассажир, перескакивая из лодки на трап парохода, попадал в воду.

В день отъезда отца из Сухуми море было неспокойно, и небольшой пароход (названия его я уже не помню) сильно качало. Поэтому большинство едущих в Новороссийск осталось в Сухуми. Отец же торопился в Москву и не захотел ждать.

Вскоре после отхода из Сухуми волнение начало усиливаться и ветер непрерывно крепчал. Разыгрывался один из тех страшных осенних штормов, когда в новороссийском порту силой ветра сбрасывало иногда груженые вагоны в воду. Наибольшее несчастье заключалось в том, что на пароходе, шедшем на свою последнюю стоянку, оставалось при выходе из Сухуми лишь столько угля, сколько было необходимо для обыкновенного, спокойного плавания. А между тем встречный штормовой ветер и огромные волны гнали пароход назад с такой силой, что он почти не продвигался вперед, а кроме того, его постепенно сносило далеко в открытое море. Уголь был на исходе, давление пара в котлах падало, пароход терял способность маневрирования, и ему грозила

неминуемая гибель. Растерявшийся капитан позвал на совещание своего помощника, старшего механика и отца. На вопрос, что делать, отец ответил, что прежде всего надо поднять давление в котлах, а для этого рубить и бросать в топку все, что есть деревянного на пароходе. Капитан пришел в ужас: что, дескать, скажут ему владельцы парохода, когда он приведет его с разбитым оборудованием. На это отец возразил, что владельцы вряд ли будут более довольны, если пароход вообще погибнет, а, кроме того, капитан обязан стараться спасти людей, не останавливаясь для этого ни перед чем. Капитан все еще не соглашался, указывая на то, что дерева все равно не хватит для того, чтобы пробиться сквозь ураган к Новороссийску. «Не надо и пробиваться, — отвечал отец. — Надо только изменить курс на сто восемьдесят градусов, и тогда штормовой ветер, который нас сейчас губит, поможет нам добраться в кратчайшее время до одного из турецких портов, хотя бы до Синопа, расстояние до которого не больше, чем до Новороссийска». Помощник капитана и старший механик поддержали отца, и капитан должен был согласиться.

Пароход благополучно достиг Синопа, где был принят весьма радушно турецкими властями. Отца же пригласил к себе русский консул в Синопе, у которого он и пробыл несколько дней, послав в Москву телеграмму о своем спасении.

О семье консула у отца сохранились самые лучшие воспоминания, и домой он привез много фотографий, где был снят в кругу этих гостеприимных и милых людей.



ИМЕНИЕ НА КАВКАЗЕ

Московский профессор А. А. Остроумов [36], у которого отец лечился, предписал ему отдыхать по возможности на юге и купаться в море. Так как у него самого имелась хорошая дача возле Сухуми, то и отцу он посоветовал избрать для отдыха именно это место на Черноморском побережье.

В то время под Сухуми встречались болотистые места и были нередки случаи заболевания лихорадкой. Ввиду того, что в Индии отец получил тропическую лихорадку, приступы которой повторялись у него после каждого, хотя бы и кратковременного пребывания в болотистой местности, он стал искать себе участок с более здоровым местоположением между Сухуми и Новоафонским монастырем. После долгих поисков ему удалось найти в начале одиннадцатой версты от Сухуми подходящий участок, принадлежавший какому-то армянскому священнику.

Участок этот, ширина которого по берегу моря равнялась тремстам метрам, тянулся полосой к побережному шоссе, за которым, сильно расширяясь, шел далее по склону высокого холма вплоть до его вершины, находившейся во владении абхазского князя Александра Шервашидзе.

Участок священника имел тот недостаток, что он почти целиком лежал на склоне, и потому трудно было найти место для постройки жилого дома и хозяйственных зданий. К тому же он сдавался в аренду под табачную плантацию, и почти все деревья на склоне были вырублены.

Вершина же холма представляла достаточно ровную поверхность, размером немного более трех десятин, поросшую дубами, буками и грабами, среди которых стоял небольшой домик местной архитектуры, обнесенный широкой крытой террасой.

Шервашидзе согласился продать эти три десятины вместе с домом, и отец купил оба участка. При покупке нижнего участка со священником была заключена нормальная «купчая крепость». Что же касается Шервашидзе, то он при упоминании о необходимости юридического оформления продажи удивленно возразил: «Зачем купчая крепость?! Слово князя Шервашидзе крепче купчей крепости!»

Отец был не более практичен, чем старый князь. Он без раздумья согласился, и сделка была скреплена лишь дружеским рукопожатием. В результате владельцем проданных трех десятин и дома юридически продолжал оставаться Шервашидзе.

Забегая вперед, я должен сказать, что этот факт выяснился полностью гораздо позже, когда после смерти наших родителей мои сестры и я должны были вступить во владение имуществом.

Сын старого князя Шервашидзе, к тому времени уже скончавшегося, полностью согласился с юридическим оформлением старой продажи, для чего надо было ехать в окружной суд в Кутаиси. Осуществить это помешала начавшаяся мировая война.

Купленное имение пришлось отцу настолько по сердцу, что он первоначально в порыве увлечения высказывал даже предположение о переселении туда со всей семьей на постоянное жительство. Но очень скоро стало ясно, что мысль эта неосуществима по многим причинам.

Имевшийся трехкомнатный домик с кухней мог служить только для кратковременного пребывания в жаркие летние месяцы. Надо было строить дом с мастерской и различные хозяйственные здания, какие имелись, например, в нашей усадьбе под Москвой, купить лошадь, корову, экипаж и т. д. Предварительно необходимо было провести дорогу, ибо в мо-

мент покупки имения наверх вела широкая тропа, пригодная для пешехода, всадника и в крайнем случае для арбы на двух колесах, но не для подвоза строительных материалов и проезда экипажа. Словом, для того, чтобы в имении можно было жить более или менее продолжительное время, надо было вложить в него сумму денег бо́льшую, чем обошлась его покупка. А так как отец лишь изредка бывал, как говорилось, «при деньгах», то осуществление программы устройства имения могло проводиться только постепенно, в течение многих лет.

Главное же препятствие к переселению заключалось в отдаленности сухумского имения от культурных центров страны и в необычной сложности пути. Чтобы добраться из Москвы до имения, надо было ехать по железной дороге до Новороссийска, там пересесть на пароход, который останавливался в Сухуми, где не было порта, только в случае, когда море было относительно спокойно. Пассажиры и грузы переправлялись на берег лодками. И, наконец, из Сухуми до нашего имения надо было десять верст ехать на лошадях.

На дорогу требовалось около трех дней, а поездка туда и обратно занимала целую неделю времени. В случае переселения это обстоятельство составило бы большие затруднения для отца, который постоянно отлучался из дому в связи с устройством выставок картин в России и за границей, а также часто ездил в путешествия. Даже ведение корреспонденции было бы затруднительно, так как ближайшее почтовое отделение находилось в Сухуми. Там же надо было делать хозяйственные и иные покупки и там только можно было получить врачебную помощь.

Все эти обстоятельства стали особенно ясны после поездки нашей семьи в сухумское имение на два летних месяца. Поездка эта была единственной за все время от покупки имения (приблизительно в 1897 году) до гибели отца. Мне было тогда около семи лет, и я помню ее во всех подробностях.

Трехкомнатный домик был куплен с мебелью, хотя и скудной, но достаточной для кратковременного пребывания. Подушки, одеяла, постельное и столовое белье, одежду, кухонную и столовую посуду и прочее надо было везти с собой. Семья наша ехала в полном составе. С нами ехала домашняя работница и дворник Алексей Мухин. Крупный багаж — сундуки, ящики, чемоданы — был накануне уложен на телегу, которая на следующий день выехала в шесть часов

утра, чтобы не торопясь, шажком добраться к полудню до вокзала и там ожидать нас. Мы же выехали на двух извозчиках гораздо позднее и в двенадцать часов были уже на вокзале. Нашей телеги там еще не было. Родители начинали уже беспокоиться, и отец каждые десять минут выходил на вокзальный подъезд, но о телеге не было ни слуху, ни духу. Раздался первый звонок. Отец пошел к начальнику станции, который его сразу же узнал и принял большое участие в нашем бедственном положении, пообещав задержать в случае надобности поезд. Второй звонок был задержан на целый час. Пассажиры поезда недоумевали, и мы слышали, как в соседнем купе кто-то уверял, что где-то по пути провалился железнодорожный мост через реку и поезд не двинется, пока мост не починят. Все ахали. Отец нетерпеливо высматривал телегу, но она не показывалась. Начальник станции сказал, что через десять минут он должен отправлять поезд, так как задержка скорого поезда более чем на полтора часа грозила ему большими неприятностями.

Прежде чем расстроенный отец принял решение, он увидел вдалеке нашу телегу, медленно въезжавшую на вокзальную площадь. Отец побежал навстречу, крича, чтобы они торопились. Работник от удивления остановил лошадь, и только поняв, в чем дело, задергал вожжами и замахал кнутом. Телега затарахтела по булыжной мостовой и подкатила к вокзалу. Отец накинулся на опоздавших: «Разбойники! Да что же вы с нами делаете! Ведь поезд сию минуту отходит! Где же вы пропадали?!»

Сконфуженный Алексей отвечал: «Да мы, Василь Василич, нигде не пропадали! Как есть всю дорогу торопились. Вот только всего на минуту заехали в трактир перекусить малости!» — «Да вы там пьянствовали!» — продолжал отец. — «Никак нет, Василь Василич! Мы ни в одном глазу!»

Однако их раскрасневшиеся лица и блестящие глаза говорили о том, что «закусывание» в трактире было продолжительным и сопровождалось солидным возлиянием.

Но разговаривать было некогда. По знаку начальника станции человек десять носильщиков подскочили к телеге, разом схватили весь багаж и бегом потащили его к поезду. Через несколько минут был дан третий звонок, и едва отец успел поблагодарить начальника станции и вскочить в вагон, как поезд тронулся.

Нагоняя потерянное время, наш поезд летел, как экспресс, сокращая при этом время остановок до минимума. Я стоял

с отцом в коридоре, когда на одной из больших станций в наш вагон вошел отставной генерал, очень бодрый, плотный, среднего роста. Как сейчас помню необыкновенно свежий, розовый цвет его лица с большим румянцем, который контрастировал с его совершенно белыми волосами.

Отец и генерал одновременно увидели друг друга. Раздались радостные восклицания: «Василий Васильевич!» — «Николай Николаевич!» С этими словами они бросились друг к другу, обнялись и крепко поцеловались. Отец схватил меня за руку и радостно сказал: «Помнишь мою картину в Третьяковской галерее, где у крепостной стены во главе солдат стоит офицер с саблей в руке, говоря: «Тссс! пусть войдут!», так вот ты теперь видишь этого офицера!»

Вошедший генерал, Николай Николаевич Назаров, в 1868 году в чине полковника был начальником одного из участков обороны самаркандской крепости. Малочисленный гарнизон в количестве около пятисот человек в течение восьми дней отбивал почти непрерывные штурмы двадцати тысяч осаждающих. Отец и полковник Назаров были все эти дни неразлучны, и оба выказывали необыкновенное хладнокровие и отвагу в самые опасные минуты боя. Когда осада крепости была снята, солдаты говорили: «Не будь Василия Васильевича, не удержали бы мы крепость». За свои «блистательные мужество и храбрость» отец был награжден офицерским Георгиевским крестом. Какую награду получил полковник Назаров, я от отца не слышал, и в его воспоминаниях «На войне в Азии и Европе» об этом ничего не говорится. Теперь я видел этого храброго офицера воочию [37].

Познакомив Назарова с женой, отец уселся с ним в купе, и они несколько часов беседовали с таким увлечением, что генерал чуть было не пропустил станции, на которой должен был выйти.

Остальная часть пути прошла без каких-либо особых событий. Высадившись с парохода в Сухуми, мы остановились на два дня в гостинице, чтобы нанять повозку для нашего обширного багажа и для закупки необходимых хозяйственных припасов. Отец, кроме того, нанял для себя верховую лошадь для поездок в город.

На третий день рано утром мы двинулись в путь. Алексей выехал с багажом заранее. Мать, мы и домашняя работница ехали дилижансом, а отец — верхом. Дилижансом называлась запряженная парой лошадей линейка — экипаж с длинным, продольным сиденьем, разделенным по всей длине так, что

на каждой стороне сидело по пяти человек спиной друг к другу. Эти допотопные сооружения ездили между Сухуми и Новым Афоном два раза в день со скоростью пять верст в час.

В дни нашего приезда стояла совершенно необычная для марта жара. Уже с утра солнце жгло немилосердно. По дороге мы встречали много всадников из горных аулов, едущих в город. Во избежание солнечного удара каждый из них был плотно закутан в мохнатую бурку, а на голове имел надвинутую на глаза папаху.

Возле шоссе, проходившего через нижнюю часть нашего имения, стоял небольшой трактирчик, по местному — духан, у которого останавливались все дилижансы. Там продавались хлеб, кислое красное вино домашнего производства, а иногда и баранина. Владелец духана, маленький, толстенький, но очень подвижной и услужливый осетин Соломон, нашел несколько носильщиков и арбу, запряженную буйволами, для доставки вещей к нашему дому. Пообедав в духане шашлыком, мы потащились в самую убийственную жару наверх пешком и к часу дня были дома. Только добравшись до вершины, мы почувствовали облегчение, так как густая тень покрывавшей ее рощи значительно умеряла удушливую полуденную жару.

С террасы дома открывалась удивительная панорама. Перед нами простиралось буквально безбрежное море, поверхность которого по всему горизонту от юго-восточного до северо-западного направлений сливалась с небосклоном. Только в южном направлении, по утверждению Шервашидзе, в ясную погоду можно было разглядеть в бинокль несколько вершин прибрежных гор в Турции, расстояние до которых составляло около двухсот километров. Полоса берега, тянувшаяся от нас к Новому Афону и далее на северо-запад, просматривалась километров на шестьдесят вплоть до мыса у Гудауты. Вид же на север и на восток закрывался горами, а в направлении на юго-восток, к Сухуми, он заслонялся нашей дубовой рощей.

Высокое местоположение домика являлось гарантией от возможности заболевания малярией, но в то же время оно было причиной ряда неудобств. Например, купаться в море в жаркие летние месяцы было почти невозможно, так как возвращение домой под палящими лучами солнца и с подъемом на гору было прямо-таки мучительно. За все время нашего пребывания в имении отец, которому ежедневное купа-

ние было предписано профессором Остроумовым, выкупался не более четырех-пяти раз.

Отец энергично занялся устройством усадьбы. В первые же две недели была построена временная мастерская, представлявшая собой небольшой деревянный сарайчик, размером три на пять метров, одна из продольных стен которого была на половину высоты стеклянная. Но писал отец на этот раз против обыкновения очень мало, посвящая почти все свободное время присмотру за посадкой фруктовых деревьев и декоративных растений. Достаточно сказать, что в нашем имении было посажено более шестисот персиковых и абрикосовых деревьев, всевозможные сорта винограда, слив, мандаринов, груш. Из декоративных растений было посажено множество пальм, кипарисов, лавровых, чайных и розовых кустов.

За время нашего пребывания в имении отец много раз ездил верхом в Сухуми к владельцу садоводства Ноеву, а потом заходил на почту за письмами и газетами. В одну из таких поездок он задержался в садоводстве и, подъехав к зданию почты, увидел, что ворота закрыты на время двухчасового обеденного перерыва. Не желая терять время, он заехал в боковую улицу, привязал коня к ограде и вошел через калитку во двор.

Внезапно с громким лаем на него бросилась целая свора больших псов. Нападение было столь яростным и решительным. что отцу явно грозила опасность быть серьезно покусанным. Он выхватил из кармана револьвер и два раза выстрелил. Собачья свора отскочила, продолжая неистово лаять издали. На почте поднялась невероятная суматоха. На заднее крыльцо выскочил начальник почтового отделения с револьвером в руке. а за ним — два солдата с винтовками. Увидев отца, он закричал: «Кто стрелял?!»

Отец объяснил, в чем дело. Начальник почты опустил револьвер и с облегчением произнес: «Ну и напугали же вы нас, Василий Васильевич! Ведь мы, услышав выстрелы, подумали, что это покушение на ограбление нашей почты. Счастье ваше, что я выскочил первый, а не то караульные солдаты могли, не зная вас. начать стрелять без предупреждения».

Надо сказать, что на Кавказе вооруженные ограбления в те времена не были редкостью. Им подвергались не только почтовые отделения, но и богатые частные лица. Значительная часть местного населения, придерживаясь старинных взглядов. не смотрела на вооруженное ограбление как на

преступление, а скорее как на молодечество. Поэтому отец, покупая от князя Шервашидзе участок земли с домом, осведомился, не будет ли опасно привезти сюда на лето всю семью. На это старый князь ответил: «Мои друзья могут без опасения жить в любом месте Абхазии!»

Зная, каким уважением и влиянием пользуется у населения Шервашидзе, отец не боялся уезжать от семьи на целый день. Все двери у нас оставались днем и ночью незапертыми.

Часто слыша фамилию Шервашидзе, я невольно заинтересовался его особой. Однажды отец поехал в Сухуми не верхом, как обычно, а дилижансом и взял меня с собой. По приезде в город мы направились прежде всего на почту, а потом по поручениям матери — на базар, где по утрам толклась всегда масса народа. Пробираясь в толпе, мы проходили мимо кофейни, двери которой были широко открыты. Несмотря на сравнительно раннее время, там было уже много посетителей, сидевших за чашечкой турецкого кофе. Прямо против дверей расположилась живописная группа пожилых абхазцев. Отец наклонился ко мне и тихо сказал: «Ты хотел видеть Шервашидзе. Вот он».

Это был довольно полный старик с белыми усами, горбоносый, с суровым и гордым выражением лица. Князь играл в шашки. Он сидел, несколько откинувшись на спинку стула, и, насупив густые брови, сосредоточенно глядел на доску. Одет он был в светлую, кремового цвета черкеску с серебряными газырями, подпоясанную тонким, украшенным серебром кавказским поясом, за который он заложил большой палец правой руки. Левая лежала на столе, придерживая неизменную чашечку кофе. На его груди висел солдатский Георгиевский крест, полученный им во время русско-турецкой войны 1877—1878 годов. Несмотря на сильную жару, на бритой голове князя была светлая, мохнатая папаха, сдвинутая немного назад. Его партнер, уже немолодой худощавый горец в черной черкеске и черной же папахе, сидел в почтительной позе, а возле стояло несколько молчаливых зрителей, которые лишь изредка вполголоса обменивались отдельными словами.

За стулом князя стоял молодой, высокий и широкоплечий телохранитель. На нем была такая же, как у князя, черкеска и папаха. Его тонкую талию стягивал ремешок с большим, богато украшенным серебром кинжалом, на ру-

коять которого он положил кисти обеих рук. Телохранитель стоял совершенно неподвижно, будто изваяние.

Отец знал, что Шервашидзе, увидев нас, прервет игру, и не желая его беспокоить, взял меня за руку и быстро пошел дальше.

Сделав покупки и пообедав в ресторане, мы по пути к дилижансу опять проходили мимо кофейни. Картина была в точности та же, что и два часа тому назад. Князь, его партнер, телохранитель и зрители находились в тех же позах. как будто прошло не два часа, а всего лишь несколько минут с того момента, как мы их увидели в первый раз.

Наша жизнь в имении была, как я уже упоминал, сопряжена со многими неудобствами и неприятностями.

Почти все продукты питания приходилось возить из Сухуми, что было крайне тяжело из-за расстояния и отвратительного сообщения. К тому же из-за отсутствия погреба невозможно было сохранять скоропортящиеся продукты.

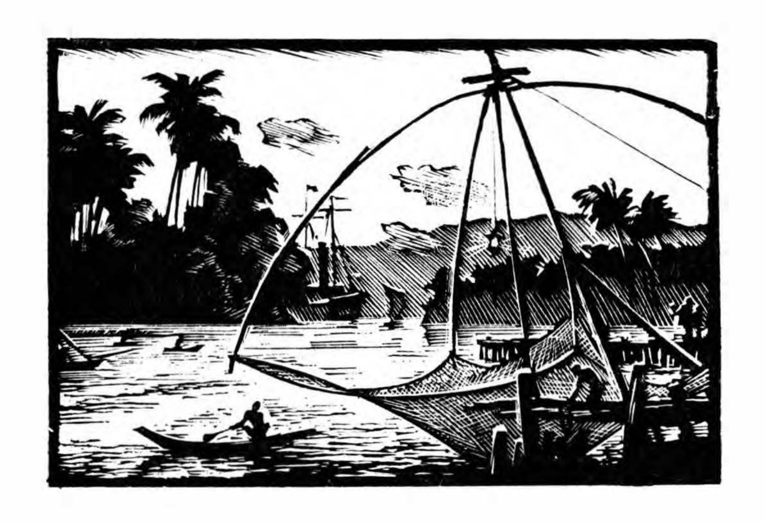
Угнетающе действовала полная отрезанность от культурного мира и отсутствие каких-либо развлечений. За все время нашего пребывания в имении мы ездили всей семьей всего лишь один раз в Новоафонский монастырь.

Домашнее хозяйство было несложно, и свободное время мать хотела бы использовать для прогулок с детьми. Но район прогулок ограничивался лишь пределами рощи, в тени которой можно было укрыться от палящих лучей солнца. Кроме того, в высокой траве и в кустарниках водилось немало змей. Были ли они ядовиты, мы не знали, но на всякий случай следовало быть осторожными.

Еще хуже было в дождливую погоду, которая началась через месяц после нашего приезда и продолжалась пять дней. Горы затянулись тучами, которые, казалось, висели низко над головами. Дождь шел непрерывно. Тропа от нашего дома к шоссе совершенно размокла и стала труднопроходимой. Удушающая, сухая жара сменилась холодом и сыростью.

В такие дни отец занимался литературной работой, а мать читала привезенные из Москвы книги. Мне она читала иногда вслух привезенную специально на такой случай книжку Жюля Верна «Дети капитана Гранта».

В общем же все скучали. А так как работы по посадке фруктовых деревьев были окончены. то едва установилась хорошая погода, мы стали собираться домой и выехали в Москву на две недели раньше предполагаемого срока.



ФИЛИППИНСКАЯ СЕРИЯ КАРТИН

В последних числах декабря 1900 года отец отправился на Филиппины. Испано-американская война[38] к тому времени уже почти окончилась, и лишь кое-где партизанские отряды филиппинцев оказывали еще американцам сопротивление. Отец посетил места сражений, беседовал с участниками боев. Как всегда, он сделал много набросков местности, зарисовок типов местного населения, американских солдат и т. д. Все это должно было послужить вспомогательным материалом для позднейших картин. Одновременно он знакомился с американской армией и при этом не только делал зарисовки, но собрал и привез домой образцы обмундирования, оружия и снаряжения.

Вернулся он в апреле 1901 года и сразу же приступил к работе над серией филиппинских картин.

В то время мне было уже девять лет, и я интересовался рассказами отца о его путешествии, его беседами с матерью, дядей Паней или В. А. Киркором относительно сюжетов отдельных картин и их взаимной связи. Например, помню разговор отца с Василием Антоновичем относительно серии полотен, повествующих о печальной участи американского

солдата, от его ранения до смерти в госпитале. Из разговора явствовало, что первым номером среди упомянутых полотен является этюд-картина «Раненый». Основываясь на личном опыте тяжелого ранения, полученного им в русско-турецкую войну на миноносце «Шутка» при попытке взрыва турецкого парохода на Дунае, отец говорил, что очень часто такое ранение не валит человека сразу и он способен некоторое время ходить, разговаривать и т. п. И только через несколько часов, когда проходит сильное нервное возбуждение, состояние раненого начинает быстро ухудшаться, он теряет постепенно сознание, и может наступить смерть [39].

Если считать «Раненого» первой картиной, то «госпитальная» серия складывается не из четырех, а из пяти картин: «Раненый», «В госпитале», «Письмо к матери», «Письмо прервано» и «Письмо осталось неоконченным» [40].

Картину «Раненый» отец писал в летней мастерской, выбирая для этого самые жаркие, солнечные дни. При этом чучело лошади, стоявшее в одном из сараев летней мастерской, заседлывалось привезенным с Филиппин кавалерийским седлом со всеми дополнениями: переметными сумами, карабином и прочим. Натурщиком на этот раз был постоянный служащий отца Василий Платонович.

Сцены в госпитале писались в зимней мастерской, и в роли сестры милосердия позировала моя мать, одетая в форменное платье, привезенное с Филиппин. Оттуда же была привезена и госпитальная кровать.

Притороченный к седлу кавалерийский карабин на картине «Раненый» напоминает мне всегда трагический случай, происшедший у нас в усадьбе в 1901 году, когда отец уехал в Америку для организации выставки картин.

Наш дворник Михайло был скромным и тихим человеком. Родители мои его очень ценили и считали, что на него можно во всем положиться. Ему-то моя мать и передала на попечение американский карабин со всеми патронами после того, как несколько раз видела, как я заряжаю и разряжаю его, разбираю магазинную коробку, чищу и без того чистый ствол. Хотя я и соблюдал необходимую осторожность, как учил меня отец, мать все же опасалась несчастного случая, который, однако, пришел с совершенно неожиданной стороны.

По воскресеньям к Михайле приходил из города его племянник, юноша лет шестнадцати, учившийся сапожному ремеслу. Увидев висящий на стене карабин, он снял его и

стал рассматривать. Обеспокоенный Михайло приказал ему немедленно повесить оружие на свое место. Но племянник, вместо того чтобы послушаться, в шутку прицелился дяде прямо в лоб. Рассерженный Михайло, говоривший обычно тихим голосом, громко и резко крикнул: «Брось! Не балуй!» Испуганный неожиданным окриком, юноша, по-видимому, вздрогнул и нажал на мягкую спусковую скобу. Раздался выстрел. Пуля попала Михайле в середину лба, пробила голову, толстую бревенчатую стену за его спиной и вылетела в сад. Смерть наступила мгновенно.

При создании картин отец никогда не полагался только на память, на свой громадный опыт и художественную фантазию, а опирался на непосредственные наблюдения.

Поэтому, например, перед созданием картины Бородинского сражения, происходившего в солнечный августовский день, он ехал на Бородинское поле писать этюд именно в августе в солнечную погоду. Или же для изображения Гималайских вершин, покрытых вечным снегом, поднимался в горы на высоту нескольких тысяч метров над уровнем моря.

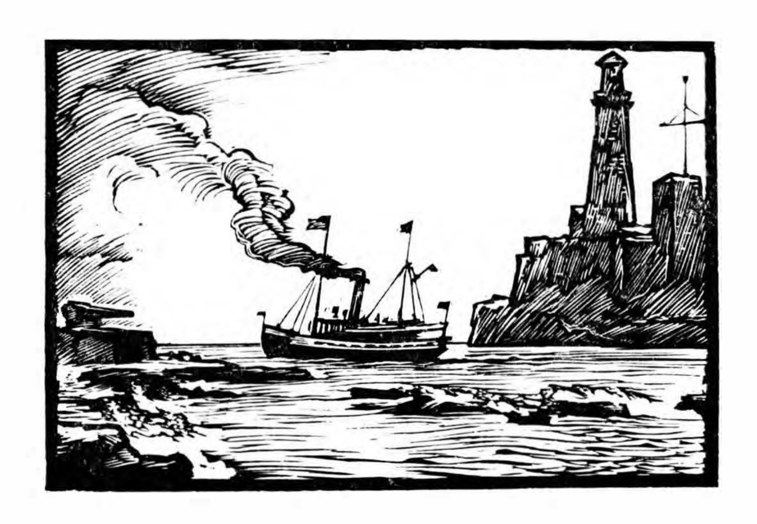
Соблюдение этого принципа в некоторых случаях казалось невозможным. Так, одна из картин филиппинской серии изображает допрос перебежчика, происходящий ночью, в комнате, освещенной всего лишь одной свечой. Разумеется, писать красками нельзя ни в полутемной комнате, ни при искусственном освещении. Тем не менее и в этом случае отец не отступил от своего правила, для чего изобрел остроумный способ.

В глубине зимней мастерской была построена комната, размером три на пять метров. Комната эта была без одной продольной стены и помещалась на подставках, так что пол ее являлся как бы подмостками сцены, на которой происходил допрос перебежчика. Внутри комнаты находился стол со стоявшей на нем бутылкой со свечой и раскладное садовое кресло для производящего допрос офицера.

Огромное окно мастерской затягивалось на время работы отца двумя занавесками из плотной, черной материи. Между занавесями оставался небольшой промежуток, сквозь который в мастерскую проникала узкая, вертикальная полоса дневного света, падавшая на полотно картины. Все остальное пространство мастерской было погружено в темноту, особенно наиболее удаленный от полосы дневного света

угол, в котором находилась «комната». Натурщик позировал поочередно в качестве персонажей, изображенных на картине: перебежчика, допрашивающего начальника, второго офицера и переводчика.

Таким образом отец, стоя у мольберта, мог видеть внутренность комнаты, слабо освещенную свечой, и изображать происходящую в ней сцену допроса на полотне, освещенном дневным светом.



ВТОРОЙ РАЗ В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ

В декабре 1901 года в Чикаго была открыта вторая выставка картин отца, которая затем перебывала последовательно в Вашингтоне, Сан-Луи, в ряде иных городов Соединенных Штатов и закончилась в Нью-Йорке в ноябре 1902 года.

Имя художника Верещагина было хорошо известно в Америке не только из прессы, сообщавшей о необычайных успехах его многочисленных выставок как в России, так и в городах большинства стран Западной Европы: во Франции. Германии, Англии, Бельгии, Голландии, Дании, Швеции, Австрии. В отзывах серьезных печатных органов этих стран, трактующих творчество Верещагина, нередко можно было встретить такие эпитеты, как «великий», «гениальный художник» и «гений».

Сами североамериканцы могли воочию ознакомиться с творчеством Верещагина в период 1888—1891 годов. когда первая выставка его картин, открытая в ноябре 1888 года в Нью-Йорке, кочевала в течение трех лет по городам Соединенных Штатов и закончилась в ноябре 1891 года большим аукционом в Нью-Йорке, где было продано 110 картин.

Выставка везде сопровождалась неизменным большим успехом. Правда, в ряде печатных органов встречались и отрицательные публикации о ней, которые в значительной степени были вызваны самим отцом, высказавшим со свойственной ему откровенностью в одном из интервью очень невысокое мнение об американском искусстве и художниках.

Тем не менее наиболее влиятельные американские художественные критики продолжали давать творчеству Верещагина необыкновенно высокую оценку. Сколь велико было впечатление, производимое его картинами, можно судить хотя бы по нижеприведенным примерам отзывов, которые, конечно, не могли бы появиться в печати, если бы общее мнение о выставке не было в высокой степени благоприятно.

Художественный критик еженедельного издания «Home Journal» говорит, что картины Верещагина «должны быть признаны откровением неисчислимой важности для развития американской школы искусства...» [41]

«Восторг от выставки доходит до того, что некоторые американские патриоты выражают желание удержать в Новом Свете не только выставленные картины, но и самого их автора, дабы он положил начало национально-американской живописи».

В еженедельном журнале «Harper's Weekly» один из влиятельнейших американских художественных критиков Кларенс писал: «Коллекция эта является одним из современных нам чудес, если принять во внимание, что картины эти написаны одним человеком. Даже отнесшись к ним со всею строгостью, пришлось бы сознаться, что ни один из современных художников не создал такого множества восхитительных произведений [...] Во всяком случае, художники, которые посетят выставку верещагинских картин, в состоянии будут оценить, какой талант, или лучше сказать, гений говорит столь красноречиво при посредстве выставленных там произведений [...]» [42]

От окончания первой серии выставок картин в 1891 году до начала второй в 1901 году прошло десять лет, в течение которых отец успел сделать двадцать шесть выставок. Из них четырнадцать в пределах России и двенадцать за границей. Его популярность в Старом и Новом Свете возросла за это время еще более. Поэтому новая выставка картин в Чикаго должна была стать большим событием в художественном мире США и ожидалась с большим интересом.

Эти обстоятельства постаралась использовать подпольная мошенническая организация, которая при помощи грубого шантажа эксплуатировала артистов сцены, художников, скульпторов и вообще всех, кто добивался признания и расположения со стороны общественного мнения.

За неделю до открытия выставки к отцу явились два «джентльмена». Ответ на вопрос о цели посещения пришедшие начали с комплиментов, говоря, что им хорошо известны успехи картин художника Верещагина как в Европе, так и при его первом посещении Соединенных Штатов. Но, говорили они, вкусы и настроения американской публики непостоянны и легко меняются. Ни один художник, как бы он ни был велик и известен, не может быть уверен в успехе. А между тем этот успех легко можно обеспечить, прибегнув к помощи организации, представителями которой они являются. Конечно, обработка общественного мнения требует значительных расходов, но получаемые результаты вполне окупают затраты, размеры которых тем больше, чем больше желаемый успех. Гарантия со стороны организации состоит в том, что договоренная сумма выплачивается вперед в размере только трех четвертей. Остаток — после того, как проявятся желаемые результаты. Но в случае, если договор не будет заключен или договоренная сумма не будет вовремя внесена, художник может быть твердо уверен, что его ожидает полный провал, против которого нельзя и бороться.

Отец был возмущен дерзким вымогательством и особенно угрозами. Но, сдерживая по возможности свое негодование и стараясь говорить спокойно, он ответил решительным тоном, что «людей, осмелившихся сделать ему такое предложение, он не может считать джентльменами».

Для американца выраженное ему сомнение в его джентльменстве является величайшим оскорблением. Поэтому слова отца привели пришедших буквально в ярость. Они вскочили со своих стульев, засучили рукава и едва отец успел занять позицию спиной к стене, чтобы не быть обойденным, как они бросились на него с кулаками. Отец, по его словам, не обучался боксу и мог надеяться только на свою силу. Преимущество было явно на стороне нападавших, так как отражать удары, сыпавшиеся с двух сторон, было крайне трудно, и отец понимал, что при пассивной обороне эти два здоровых парня в конце концов его одолеют. Поэтому он изменил тактику и со всей энергией и силой, на которые

был способен, бросился на того противника, который казался ему более опасным. Тот, по-видимому, никак этого не ожидал и в своей растерянности дал отцу возможность нанести такой удар, что его противник грохнулся навзничь, головой к самой двери. Действие удара было не только физическое, но и психологическое, упавший вскочил и бросился вон из комнаты. Его компаньон, оставшись один, сильно струхнул и пытался улизнуть, но отец настиг его у дверей и дал ему такого пинка. что тот, пролетев сквозь дверь, растянулся во весь рост.

Победа отца была полная, но далась она ему не даром. Он получил много чувствительных ударов, а в тот момент. когда бросился на главного противника, второй нанес ему сильный удар над левой бровью, который едва не «вывел его из строя». Хотя отец сразу же начал прикладывать холодные компрессы, вздувшаяся на лбу шишка окрасилась всеми цветами радуги, и прошло несколько дней, прежде чем он смог выйти на улицу.

Что же касается угроз представителей шайки шантажистов, то они приложили все усилия для их осуществления. В первый же день открытия выставки, когда никто из публики и журналистов не мог еще видеть картин и о них судить, несколько небольших газеток напечатали резко отрицательные критические отзывы вместе с замаскированными выпадами против личности самого художника. Но уже со второго дня в большинстве солидных органов печати стали появляться хвалебные статьи ряда влиятельных художественных критиков, которые постепенно аннулировали продолжавшуюся злостную травлю шантажистов и обеспечили выставке большой успех.

Я неоднократно слышал. как отец рассказывал о своем «сражении» с шантажистами. Уже наперед зная, что это столкновение окончилось для него благополучно, я все же с замиранием сердца слушал и живо представлял себе, как два американца бросились с кулаками на «моего папу». пугался за него и торжествовал, услышав еще раз о его победе.

Главную. основную часть коллекции картин, привезенных отцом на вторую выставку в США, составляли две серии: «1812 год» и «Филиппинская».

Последнюю отец хотел дополнить написанием большой картины, изображавшей взятие американцами Сен-Жуанских

высот. Уже после открытия выставки в Чикаго он предпринял для этой цели две поездки на Кубу, чтобы написать несколько этюдов местности, где происходило сражение и собрать необходимые сведения. При этом он познакомился с рядом участников боя и в их числе с будущим американским президентом Теодором Рузвельтом, под предводительством которого происходил штурм этих высот. Заинтересовавшись сюжетом картины, Рузвельт всячески помогал отцу в собирании необходимых материалов и даже сам ему позировал. Картина, присоединенная к выставленной коллекции под названием «Взятие Рузвельтом Сен-Жуанских высот», чрезвычайно нравилась публике. Очень хвалила ее и критика.

Однако в результате этой, казалось бы, большой удачи возникла для отца крупная неприятность и большой материальный убыток: американский антрепренер предложил ему продать как эту картину, так и несколько иных, с условием, что он будет выставлять их по городам США и из полученной таким образом прибыли уплачивать постепенно их стоимость.

Казалось бы, что знакомство отца с антрепренерами и иными американскими дельцами во время первой выставки, а также случай с шантажистами перед открытием второй должны были предостеречь его от излишней доверчивости и подсказать, что в Америке необходимо соблюдать в денежных делах максимальную осторожность. К сожалению, этого не случилось. Не заключив предварительно письменного договора, отец передал антрепренеру картины, которые тот присвоил, не заплатив ни копейки.

Преследовать мошенника по суду не было возможности из-за отсутствия свидетелей и письменных доказательств. А между тем положение для отца создавалось весьма тяжелое: перевозка картин из Европы в Америку, устройство целого ряда выставок в США, две поездки на Кубу — все это требовало больших расходов. К тому еще присоединилась вышеупомянутая потеря части картин и невозможность своевременно заплатить долги, в которые пришлось войти из-за дорого стоившего путешествия на Филиппины. Полное безденежье заставило отца обратиться с просьбой о присылке денег из дому. Но мать моя сама была в долгах и с нетерпением ожидала приезда мужа, который должен был привезти из Америки средства к жизни. Положение, казавшееся безвыходным

угнетало отца настолько, что он заболел нервным расстройством.

Спасением явилось уведомление министерства двора о покупке всей серии картин об Отечественной войне 1812 года за 100 тысяч рублей. Это дало отцу возможность расплатиться с долгами, послать деньги семье и избавило его от необходимости продать всю привезенную коллекцию картин на аукционе в Нью-Йорке. Ведь он всегда стремился к тому, чтобы его картины оставались в пределах родины.

К вышесказанному я должен добавить, что мне, старшему из детей в нашей семье, в 1902 году исполнилось всего лишь десять лет. Поэтому наша мать не посвящала нас, детей, в трагические и могущие потревожить и напугать нас события. От отца же я слышал рассказы только о таких происшествиях во время поездки в Америку, которые могли меня занимать в моем возрасте. И лишь гораздо позднее, уже после смерти отца, я услышал от матери о том тяжелом периоде времени, который пришлось пережить моим родителям в 1902 году.



СЕРИЯ КАРТИН «1812 ГОД»

Некоторые картины серии из истории Отечественной войны 1812 года были начаты отцом еще в бытность его в Мезон-Лаффитте под Парижем. Остальные же были полностью написаны в мастерской за Серпуховской заставой в период 1892—1900 годов, и их создание протекало у меня на глазах.

Впервые эта, тогда еще неполная, серия в количестве десяти полотен была выставлена в 1895 году в Москве вместе с картинами, написанными в результате поездок отца по Ярославской, Вологодской и Архангельской губерниям [43]. Среди последних особенно выделялись интерьеры древнерусских деревянных церквей, сохранившихся еще на севере России, а также ряд портретов «незамечательных русских людей». По словам самого отца, картины эти являются работами «мастерского периода» его деятельности.

В 1896 году эта выставка была открыта в Петербурге, после чего она побывала в ряде городов европейской России. Начиная с 1897 года выставка с небольшими изменениями в составе демонстрировалась во Франции, Германии, Англии. Дании, возвращалась в Россию и снова перекочевывала за границу.

Основную и самую значительную часть картин составляла серия из истории Отечественной войны 1812 года, число которых с течением времени дополнялось новыми, так что к концу 1900 года серия насчитывала двадцать холстов [44].

Когда выставка в 1902 году находилась в США, где отец предполагал продать выставленные картины на аукционе, русское правительство решило купить всю серию о 1812 годе за 100 тысяч рублей, о чем и известило отца в ноябре того же года. Картины были помещены в Русском музее в Петербурге, а позднее отправлены в Исторический музей в Москве.

Выставки картин отца, в особенности новых, всегда сопровождались нападками со стороны реакционной печати, как бы ни был велик их успех у широкой публики. Так было и за границей, и в России.

В этом отношении не составили исключения и картины об Отечественной войне 1812 года, которые были встречены в русской прессе наряду с восторженными отзывами целым залпом возражений и осуждений.

Уже во время выставки в Москве было высказано мнение, что, создавая эту серию, Верещагин «взялся не за свое дело», так как его призвание — изображать современность, а не давние исторические события. Сам Верещагин так формулировал задачу: «Цель у меня была одна: показать в картинах двенадцатого года великий национальный дух русского народа, его самоотверженность и героизм в борьбе с врагом. Было желание еще свести образ Наполеона с того пьедестала героя, на который вознесен. Но это второстепенно, — для меня самое важное было лишь первое» [45].

Прежде чем приступить к созданию картин из истории Отечественной войны 1812 года, Верещагин долго и тщательно изучал источники во французских архивах и библиотеках, разыскивал воспоминания, записки и сочинения современников, особенно участников похода на Россию. Из последних — прежде всего тех, кто состоял в свите Наполеона, так как в их записках можно было черпать фактические данные, не только касающиеся военных событий, но и характеризующие Наполеона, его настроение и поведение в походе и во время сражений. При этом отцу случалось наталкиваться на факты, которые вообще не были известны.

Например, ему было ясно, что в тяжелых походах при двадцатипятиградусных русских морозах Наполеон не мог

щеголять в легком сером сюртуке нараспашку и в треуголке, как его неизменно изображали все художники. Действительно, ему удалось найти зарисовку с натуры, сделанную генералом Лежёном, изображавшую Наполеона в длинной меховой шубе и меховой же шапке с наушниками. Изображение Наполеона в таком наряде в картинах отца вызвало недоумение и резкие возражения даже со стороны лиц, которые, казалось бы, должны были быть достаточно осведомлены в этом вопросе. Великий князь Владимир Александрович, президент Академии художеств, обозвал этот наряд дурацким. Отец, не дававший, как говорится, спуску никому, послал незадачливому критику зарисовку Лежёна с замечанием, чтобы впредь он не судил так безапелляционно о том, чего не знает.

Для изображения военных событий, происходивших на территории России, отец считал необходимым жить и работать там, где они разыгрывались.

Переселившись из Парижа в Москву, он выезжал в Бородино и другие места на путях наступления и отступления наполеоновской армии, часто посещал Московский Кремль, изучал московские и петербургские архивы той эпохи. В них отец находил интересные, порой забытые исторические документы, имеющие отношение к Отечественной войне 1812 года. Между прочим, ему удалось обнаружить, что поручик французской армии Бонапарт в 1789 году подал русскому генералу Заборовскому прошение о принятии его на царскую службу. В этой просьбе ему было отказано из-за его претензии на майорский чин. Генерал Заборовский впоследствии горько сожалел об этом отказе, поскольку считал его одной из причин свалившихся на Россию бедствий [46].

В своей статье «О реализме» отец говорит, что считает себя представителем «такого реализма, который требует самого строгого отношения ко всем деталям творчества и который не только не исключает идеи, но заключает ее в себе» [47].

Поэтому во всех его картинах изображение исторических предметов всегда до деталей соответствовало действительности. В частности, изображение обмундирования и вооружения французской и русской армий было исторически абсолютно верным. На чердаке нашего дома имелись многочисленные подлинные образцы как обмундирования, так и ручного оружия обеих армий, а в мастерской отца на одном

из шкафов стояла точная модель французского полевого орудия с орудийным передком эпохи 1812 года и четыре фашины. Модель пушки. длиной около одного метра, и фашины, сделанные по заказу отца в мастерской парижского артиллерийского склада, благодаря их малым размерам служили мне в детстве занимательной игрушкой.

Немалый интерес представлял для меня и чердак дома, куда я старался проникнуть вслед за отцом каждый раз, когда он шел туда, чтобы выбрать обмундировку для натурщика. Особенно интересовало меня оружие — ружья, пистолеты, сабли, шпаги и прочее, — сложенное прямо на полу. Солдатское и офицерское обмундирование, маршальские мундиры, шарфы и треуголки, богато расшитые золотом, сохранялись в огромных сундуках из оцинкованного железа.

Вспоминаю, что когда отец писал гусара в картине «Наполеон I на Бородинских высотах», я надел однажды снятые натурщиком гусарский мундир и саблю. Родители мои нашли, что в этом мундире я очень похож на своего деда, лейб-гусара, портрет которого висел в мастерской. Мне сделали такую же, как у деда, прическу: зачесали вперед виски и взбили кок, а Паня меня сфотографировал. Эта маленькая любительская фотография в лиловой бархатной рамке стояла потом у отца на письменном столе.

Насколько изыскания отца были глубокими и обширными, свидетельствует тот факт, что об Отечественной войне 1812 года им была написана как приложение к каталогу картин книга, разделявшаяся на пять частей: Пожар Москвы. Казаки. Великая армия. Маршалы. Наполеон I. Книга эта выдержала во Франции четыре издания [43].

Большое преимущество отца перед иным художником, который хотел бы своими картинами дать представление об Отечественной войне 1812 года, заключалось в том, что он на опыте, приобретенном в двух войнах, познал переживания участников сражений, от рядовых бойцов до лиц высшего командного состава.

С войной он знакомился не как художник, прикомандированный к одному из штабов и наблюдающий сражение с безопасного расстояния, а сам участвовал в боях и кавалерийских набегах, перенес ранение. В ставке главнокомандующего ему приходилось наблюдать и штабную работу.

Знакомство с материалами французских и русских архивов давало отцу представление об общем ходе военных дей-

ствий в 1812 году, а чтение многочисленных воспоминаний очевидцев в соединении с его личным опытом помогало воссоздать конкретные военные эпизоды.

Целый ряд русских художников — современников Верещагина — обращался к теме Отечественной войны 1812 года. Однако все они создавали хотя и талантливые произведения, но изображающие лишь отдельные сцены из военных событий той эпохи. Например, картины И. М. Прянишникова «В 1812 году», А. Д. Кившенко «Военный совет в Филях» и другие.

И только один Верещагин создал огромную серию из двадцати картин, дающую нам представление о героической борьбе русского народа с чужеземными захватчиками. Насколько успешно он справился с работой, говорят многочисленные восторженные отзывы в современной ему печати и высокая оценка В. В. Стасова.

Однако были суждения и такого рода, что будто некоторые из картин о 1812 годе представляют собой лишь повторение виденного Верещагиным в русско-турецкую кампанию 1877—1878 годов. При этом чаще упоминали картину «Наполеон I на Бородинских высотах», сюжет которой является якобы повторением сцены, которую художник наблюдал, когда Александр II со свитой следил с вершины холма за третьим штурмом Плевны.

В действительности сцены, изображенные на этих двух картинах, являются самостоятельными. Если Александра II под Плевной отец наблюдал собственными глазами, то Наполеона I на Бородинских высотах он видел глазами четырех очевидцев из свиты Наполеона: генерала Лежёна, маркиза де Шамбрей, Деляфлюза и адъютанта Наполеона Сегюра. В своих воспоминаниях они описывают поведение императора в решающей битве под Москвой [49]. Их рассказы сводятся к следующему.

Во все время битвы Наполеон оставался на одном месте, слишком отдаленном от театра действий для того, чтобы следить за ходом их и вовремя отдавать необходимые распоряжения. Он сидел, положив левую, когда-то раненую ногу на барабан. За ним стояла свита, а дальше выстроенные в боевые порядки гвардия и резервы. Он пытался следить в трубу за ходом битвы, но разобрать что-либо было трудно, так как облака дыма от тысячи орудий все заволакивали. Иногда он вставал, но, сделавши несколько шагов, снова в изнеможении садился. Донесения он выслушивал

апатично и вяло отдавал приказания. Окружающие, видя тяжелую, неуверенную бездеятельность, смотрели на него с изумлением. Он явно страдал: приступ застарелой тяжелой болезни сковывал его физические и душевные силы.

Накануне Бородинского сражения Наполеон сказал одному из своих приближенных: «Великий день готовится. Битва будет ужасна!» Теперь на наблюдательном пункте он следит за сражением, выслушивает донесения об огромных потерях, о гибели своих лучших генералов и видит, что действительность далеко превосходит его тревожные ожидания. Угнетенность душевного состояния, усиленная физическими страданиями, выражается во всей его позе и в мрачном выражении лица.

Картина, которая нам все это наглядно повествует, вполне самостоятельна и не может быть поставлена ни в какую связь с иными военными событиями.

Еще при жизни Верещагина попадались в печати статьи, авторы которых отзывались о картинах из истории войны 1812 года в явно издевательском жанре. Относительно одной из них отец писал 27 октября 1898 года Ф. И. Булгакову из Москвы: «Не успел я открыть здесь небольшую выставку моих новых работ, как символист из одной маленькой газетки выстрелил в меня, конечно, ранее заложенным зарядом, сказавши, что я просто фотографировал Наполеона I со штабом на Бородинских высотах» [50].

В другом случае автор уверял, что Наполеон I Верещагина был им скопирован с Наполеона из пьесы Сарду «Мадам Сен-Жан», где французского императора в 1894 году в театре Корша играл артист А. Яковлев [51].

К сожалению, и в современной литературе о Верещагине авторы не всегда заботятся о том, чтобы дать правдивые сведения. Некоторые строят «интригу» на необоснованных догадках или же просто на выдумках.

Я имею в виду «Повесть о Верещагине» и «Дом у заставы» [52]. Оба автора уделяют много внимания тому, как художник Верещагин создавал образ Наполеона I. Излагают они это подробно, каждый на свой лад, давая полную свободу своей фантазии. Объединяет их лишь то, что портрет Наполеона Верещагин писал с живой модели.

Относительно «Повести о Верещагине» я уже дал отзыв, опубликованный в пятом номере журнала «Новый мир» за 1965 год. Что же касается «Дома у заставы», то стоит при-

вести оттуда несколько цитат, которые раскроют представления В. Суетенко о работе Верещагина над портретом Наполеона. На странице 58 читаем:

«После шести лет работы над образом Наполеона Верещагин испытывал глубочайшую неудовлетворенность. В качестве живых моделей перепробованы десятки людей, *включая прислугу,* а дело не продвинулось ни на шаг. Лицо Наполеона явно ему не давалось».

Таким образом оказывается, что Верещагин, располагавший сотнями изображений Наполеона, настолько слабо его представлял себе, что надеялся написать его портрет с кого-нибудь из прислуги. Но спас его артист А. Яковлев! На странице 84 говорится: «Встретившись с Яковлевым, художник с первого же раза отличил его из всех своих натурщиков и *больше не искал другой модели для портрета Наполеона»* [53].

Автор «Дома у заставы» считает, что только благодаря Яковлеву Верещагину «удалось создать целую вереницу наполеоновских портретов» (страница 84). Одновременно, однако, он указывает, что Яковлев не имел портретного сходства с Наполеоном (страница 58) и значительно отличался от него возрастом (страница 84).

Все эти утверждения заканчиваются совершенно неожиданным заключением на странице 89, отрицающим все то, что перед этим доказывалось:

«Разница в возрасте с императором французов получается значительной. Этот факт является лучшим ответом на все *измышления* о том, *будто* бы Верещагин *списал своего* Наполеона *с актера* из комедии «Мадам Сен-Жан».

Читателю, удивленному полным противоречием в утверждениях автора, остается самому решать, служил ли артист Яковлев Верещагину живой моделью для писания изображений Наполеона или нет.

Если же отец нуждался в Яковлеве как натурщике, то это было бы прежде всего в тех случаях, когда он изображал Наполеона крупно, как, например, в картинах «Наполеон I на Бородинских высотах» (1897), «В Кремле — пожар!» (1887—1898), «На морозе» (1899—1900), «Наполеон и маршал Лористон» (1899—1900). Если для каждой из них посчитать в среднем два сеанса (а это — минимум!), то А. Яковлев должен был бы посетить наш дом не менее восьми раз. При дальности расстояния усадьбы от города он должен был бы обедать в кругу нашей семьи.

Совершенно невероятно поэтому, чтобы представление о Яковлеве не сохранилось в моей памяти, так как вышеперечисленные картины были писаны отцом в то время, когда мне было от пяти до восьми лет. Я же никогда не видел артиста Яковлева, никогда ничего не слышал о нем ни от отца, ни от матери и ни от кого из членов семьи. О его существовании я вообще узнал впервые в 1959 году, проживая уже в Карловых Варах. А между тем скульптора И. Я. Гинцбурга, посетившего отца всего лишь один раз в 1899 году, когда мне было семь лет, я помню очень хорошо [54].

Помню также мелкие подробности процесса создания некоторых из вышеперечисленных картин. Например, в картине «Наполеон I и маршал Лористон» отцу долго не удавалось лицо Наполеона, которое должно было выражать гнев и досаду на то, что он вынужден обращаться к Александру I с предложением мира.

Отец волновался, спрашивал мнение В. А. Киркора, дяди Пани и матери. Мать старалась успокоить его и при этом посоветовала сделать временный перерыв в работе, говоря, что и у пианиста может случиться, что при разучивании какой-либо музыкальной вещи ему не удается передать своего чувства и чем дольше он играет, тем хуже результат. В таком случае, говорила она, надо полностью прекратить разучивание, а потом возобновить работу как бы наново. Отец послушался, и когда через три месяца начал опять работать над этой картиной, ему удалось очень скоро ее закончить. Над лицом Наполеона он работал от начала и до конца без какого бы то ни было натурщика.

Это говорит нам о том, что, изучая огромное количество изображений Наполеона, которое у него было, и литературные источники, дававшие характеристику французскому императору, отец составил себе, по-видимому, настолько ясное представление о чертах его лица и о всей его внешности, что, так сказать, видел его своим духовным взором.

Косвенно это подтверждается и письмом отца В. А. Киркору от 19 февраля 1898 года, в котором он просит своего друга сделать ему несколько фотографий с картины, но с условием, что тот возьмет с него за необходимый материал. А если нет, то отец предлагает нарисовать для него профиль Наполеона в шапке, подразумевая, конечно, меховую шапку, которую тот носил в России зимой. Поскольку в картинах об Отечественной войне 1812 года не встречается изображения Напо-

леона в меховой шапке в профиль, мы можем прийти к заключению, что отец ясно представлял себе внешность Бонапарта и мог нарисовать его лицо в любом повороте головы.

Что касается серии картин об Отечественной войне 1812 года, то я хочу привести еще один пример.

В 1962 году были изданы воспоминания Н. А. Мудрогеля «Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее», в которых рассказывается как о самом основателе галереи Павле Михайловиче Третьякове и его семье, так и о многих художниках, произведения которых имеются в галерее. О художнике Верещагине автор пишет: «Дольше всего и ближе всего мне пришлось наблюдать жизнь Василия Васильевича Верещагина — нашего великого баталиста» [55]. Из дальнейшего рассказа автора можно судить, что он видел Верещагина в галерее и хоть раз был в усадьбе за Серпуховской заставой. Рассказывая, как Верещагин в своей мастерской писал картины из истории Отечественной войны 1812 года, автор говорит: «...Одна стена, обращенная к Москве, была сделана сплошь стеклянной; перед ней был сад, а за садом, точно на ладони, виднелся Кремль. Отряды войск, одетые в мундиры времени 1812 года, с пушками, с лошадьми приходили в сад, и Верещагин писал их сквозь стеклянную стену» [56].

Откуда брались эти «отряды войск», откуда могло взяться такое количество обмундирования времен 1812 года, пушки, лошади? Что это за стеклянная стена, когда в действительности в мастерской было всего лишь большое окно, подоконник которого находился на высоте двух метров, так что из мастерской нельзя было видеть ни сада, ни панорамы города? И для чего, наконец, все это было выдумано? [57]

Очевидно, эта и многочисленные иные неточности (хотя и не в столь очевидной форме) возникают от недостаточного знания материала.



ПУТЕШЕСТВИЕ В ЯПОНИЮ

Япония давно интересовала отца. Еще в 1874 году после продажи туркестанских картин он собирался в большое путешествие через Сибирь, Японию, Китай и Тибет в Индию. Путешествие это, однако, не состоялось. Вместо него в том же году он отправился в Индию морским путем через Константинополь и Суэцкий канал.

Вторично отец выражал желание посетить «страну восходящего солнца» непосредственно после аукциона своих индийских картин, происходившего в марте 1880 года в Петербурге. Но и на этот раз поездка не осуществилась.

И только в 1903 году в августе отец выехал в Японию. Это его путешествие было последним[58].

Япония чрезвычайно понравилась отцу. Красота природы, старой архитектуры, особенно храмов, трудолюбивый, скромный и талантливый народ произвели на него большое впечатление. Но под вежливой сдержанностью японцев все же часто чувствовалось скрытое недоброжелательство. От европейцев, постоянно проживающих в стране, а также в русском посольстве отец услышал, что правительство систематически подготавливает общественное мнение к неизбежности

войны с Россией и что японская армия, организованная вполне по европейскому образцу, многочисленна и хорошо вооружена, а флот отвечает всем требованиям современного военно-морского дела.

Тем не менее отношение властей к отцу лично, насколько ему приходилось с ними сталкиваться, не оставляло желать лучшего. Имя художника Верещагина было им хорошо известно, чем, по-видимому, и объяснялась их особенная вежливость и предупредительность. Только этим можно было объяснить случай, которому немало удивлялся и сам отец, особенно после своего возвращения, когда война уже казалась ему неизбежной.

Находясь в районе одной из верфей, он попросил разрешения осмотреть ее. К его собственному удивлению, лицо, от которого это зависело, разрешение дало. Осмотр был, правда, дозволен лишь самый поверхностный, но в результате его отцу как бывшему морскому офицеру стало ясно, что на японских верфях идет лихорадочная подготовка к войне. Об этом факте я слышал от самого отца, а позднее и от матери, когда зашла однажды речь о событиях, предшествовавших гибели отца.

Во всяком случае, отец понял, что не располагает продолжительным временем для того, чтобы написать достаточное количество этюдов, сделать наброски и зарисовки народных типов, а также в достаточной степени изучить жизнь и нравы жителей страны. Словом, собрать, как он это обычно делал, все материалы, необходимые для создания новой серии картин — японской.

Поэтому он работал не покладая рук, но все же был вынужден выехать обратно ранее предполагаемого им срока с последним пароходом, отходившим из Японии во Владивосток. Возвращался он морским путем через Суэцкий канал и Дарданеллы русским пароходом и приехал домой к концу ноября, пробыв, таким образом, в Японии три месяца.

Багаж, с которым отец вернулся из путешествия, был на этот раз особенно велик. Кроме законченных этюдов-картин, набросков и прочего, он привез огромную коллекцию предметов японского искусства и домашнего обихода. Здесь были старинный и новый фарфор, бронза, по большей части старинная, множество художественно исполненных фигурок людей, животных, птиц, вырезанных из слоновой кости, черного и орехового дерева — так называемые нэцкэ, красиво расписанные деревянные лакированные коробки, шелковые и бу-

мажные, пропитанные каким-то составом зонтики, различных размеров фонарики из полупрозрачной шелковой бумаги, веера с резными ручками слоновой кости или черного дерева, парадные, расшитые шелками кимоно, парики японских гейш, пояса. Матери особенно нравились вышитые шелками панно с традиционными изображениями цветущей вишни, хризантем, священной горы Фудзияма. Панно были обрамлены полосами золотистой парчи, а изображения на них исполнены с таким совершенством, что создавали скорее впечатление живописи, нежели вышивки.

Стоит упомянуть также старинное ручное металлическое зеркало в виде круга диаметром двадцать—двадцать пять сантиметров с широкой, плоской ручкой. Одна сторона круга была отполирована, а другая, тыльная, представляла собой матовую поверхность с выпуклым металлическим рисунком цветка. Особенность этого зеркала состояла в том, что обращенная к солнцу зеркальная поверхность давала отражение светлого, но не яркого круга — «зайчика» с ясно видимым, ярким изображением рисунка цветка на тыльной стороне. По уверению продавца, такие старинные зеркала встречаются очень редко, так как секрет их изготовления утерян.

О разнообразии этой коллекции можно судить по тому, что в ней был большой, трехпудовый камень-скала, какие имеются в японских миниатюрных садиках. На привезенной скале росли две карликовые сосенки и еще какие-то растения. В дороге они погибли, но оставались столь живописными и изящными, что эту скалу поместили на деревянной колонке в мастерской. Она отчетливо видна на нескольких сохранившихся фотографиях мастерской, сделанных в 1904 году перед посмертной выставкой. Там же можно видеть ряд других предметов коллекции: несколько панно, фонарики, вазочки, резной столик орехового дерева со стоящей на нем бронзовой лилией. На фотографии, снятой от западной стены мастерской, возле большой картины «Гробница королей» (из «палестинской» серии) видны несколько японских этюдов, среди которых легко узнается небольшая, но очень красивая этюд-картина «Шинтоисский храм в Никко» на мольберте, а под ней, на полу — «Японка».

Отец очень любил делать подарки. Возвращаясь из путешествия, он всегда привозил всем, не только членам семьи, но и служащим, подарки, которые раздавал сам. Если подарок явно нравился, то одаряющий получал не меньшее удовольствие, чем одаряемый. Так было и на этот раз.

Самые богатые и красивые подарки получила мама: ширмы, старинного фарфора чайную чашку и шелковый веер с резной ручкой из слоновой кости в красивой лакированной коробке.

Мои две сестры получили каждая по фарфоровой чайной чашке и красивому кимоно. Я же получил живого, необыкновенно ручного попугая-какаду. Его оперение было розовато-кремового цвета, а на головке, когда он сердился или пугался, поднимался большой хохол из ярко-оранжевых перьев. С первых же дней он признал меня за хозяина. Так как клетки еще не было, то он сидел обычно у меня на плече, не позволяя никому ко мне прикасаться, чем я очень гордился.

У нас в доме было три кошки, и я боялся за своего любимца. Но однажды, когда одна из них проявила слишком большое внимание к «новому члену семьи» и стала к нему приближаться, мой попка, почувствовав опасность, распушил перья, поднял хохол и со страшным хохотом «ха, ха, ха...» и криком «попка-дурак» двинулся в бой! Это так напугало кошку, что она обратилась в бегство и уже никогда более к нему не приближалась.

Попка был презабавной птицей. Он никогда не клевал никого из домашних. Но если в комнате появлялась чужая дама (что случалось крайне редко), он потихоньку выходил из незапертой клетки, спускался на пол и, незаметно пробравшись под юбку увлеченной разговором гостьи, пребольно щипал ее за ногу. Та с криком вскакивала со стула, а попка, взлетев на свою клетку, громко хохотал, как будто понимал значение прекрасно изображаемого им смеха.



ОТЪЕЗД ОТЦА НА ТЕАТР ВОЕННЫХ ДЕЙСТВИЙ И ЕГО ГИБЕЛЬ

Дни радости по случаю возвращения отца омрачались тревожными сведениями, которые он привез из Японии. Неутешительным было и то, что он узнал в Петербурге: влиятельные лица из придворных кругов смотрели на приближение грозных событий с ничем неоправдываемым оптимизмом, предполагая, что до войны не дойдет, а если бы она и вспыхнула, то это не может случиться скоро и времени для подготовки будет достаточно. Были и такие мнения, что быстрая, решительная и широкая подготовка к войне со стороны России могла бы обострить конфликт и приблизить начало военных действий.

Отец же был убежден в противоположном.

Для всех близких людей, хорошо знавших характер отца, знавших его жизнь, посвященную борьбе с войной, было ясно, что за ее началом немедленно последовал бы его отъезд в действующую армию. Ни возраст (ему шел уже шестьдесят второй год), ни глубокая и нежная привязанность к семье не смогли бы удержать его дома или в тылу армии. Он, как и прежде, стремился бы на переднюю линию, где льется кровь русских людей, чтобы снова видеть кровавую

бойню, называемую войной, и изобразить ее ужасы в своих картинах, с которыми еще раз обратился бы к совести людей всего мира.

Лучше, чем кто-либо иной, знала все это и мать. Она глубоко страдала, но в силу своей сдержанности и умения владеть собой не проявляла на людях своих чувств, своего горя. Зная ее и зная, насколько она разделяла взгляды отца, я твердо убежден, что ни до, ни после начала войны она не пыталась отговорить отца от его решения участвовать в русско-японской кампании. Несомненно, она просила его не рисковать по возможности жизнью, помня, что столь им любимая и любящая семья с тревогой ожидает его возвращения. Но не больше! Уверен в этом, а говорю в форме предположения только лишь потому, что на эту тему родители вели между собой продолжительные разговоры, но никогда в присутствии нас, детей, или вообще третьего лица.

После начала военных действий (8—9 февраля 1904 года) день отъезда отца на Дальний Восток был назначен на 28 февраля. До этого срока надо было многое обсудить и сделать. Отец еще раз ездил в Петербург. Так же как перед отъездом на фронт в русско-турецкую кампанию 1877 года, он написал духовное завещание. Необходимо было решить вопрос финансового обеспечения семьи во время отсутствия отца, так как материальное положение наше в то время было очень тяжелым. 100 тысяч рублей, полученные отцом в конце 1902 года за купленную правительством серию картин об Отечественной войне 1812 года, были в значительной части истрачены на уплату долгов, связанных с перевозкой картин и устройством выставок в США, так как аукцион в Нью-Йорке в ноябре 1902 года не мог покрыть всех расходов на это путешествие и двухкратную поездку на остров Куба. Больших денег стоило также последнее путешествие отца в Японию. Средства к жизни на будущее время должна была дать новая серия картин — японских, но возможность ее написания в настоящее время отпадала. Не оставалось ничего другого, как снова войти в долги.

День отъезда отца быстро приближался. Все обитатели нашей усадьбы и прежде всего, конечно, члены семьи жили в состоянии тревожного, нервного ожидания.

Рано утром 28 февраля отец встал, напился чаю, позавтракал, простился с каждым из служащих в усадьбе, а потом прощался с матерью. Меня и сестер подняли ранее обычного

и еще до завтрака, перед восемью часами, позвали к отцу в мастерскую. Матери там не было. Она была в таком ужасном душевном состоянии, что уже не владела своими нервами и осталась в своей комнате. Отец встретил нас у дверей, поздоровался и молча прошел с нами к широкому низкому плюшевому креслу, в котором отдыхал во время кратких перерывов в работе. Он сел, а мы, как всегда, прилепились к нему: я и средняя сестра сели по обеим сторонам на мягкие ручки кресла, а младшая — на колени. Отец был, по-видимому, крайне взволнован и только молча прижимал нас к себе и нежно гладил по голове. Его волнение передалось нам. Мы также молчали, крепко прижимаясь к нему. Через минуту молчания он начал говорить тихим голосом, переходившим постепенно в шепот. Он говорил нам, что уезжает надолго, что не знает, когда вернется, и просил, чтобы мы любили и слушались маму, любили друг друга, не ссорились, хорошо учились, были бы честными и всегда говорили только правду. Потом отец крепко обнял и поцеловал каждого из нас, встал, отвел нас в столовую и, сказав, чтобы мы пили свой утренний чай, вышел в переднюю, быстро оделся, и мы слышали, как хлопнула дверь парадного входа.

Окно столовой выходило на противоположную от двора сторону, и экипажа не было видно. Находившиеся в столовой сестрина няня и старая кухарка Авдотья тихо между собой перешептывались. Одни из трех дверей столовой вели в короткий коридор, соединявший главное здание с кухней. Вдруг мы услышали быстрые шаги отца, который прошел через кухню и коридор, открыл двери и остановился на пороге столовой. Мы все трое вскрикнули: «Папочка!» — и вскочили, чтобы бежать к нему. Но он молча замахал на нас обеими руками, и мы в испуганном недоумении остановились.

Отец стоял на пороге, лицо его выражало страшное волнение, а глаза, в которых явно блестели слезы, он быстро переводил с одного из нас на другого. Продолжалось это не более одной или двух секунд, после чего он резко повернулся и вышел. То были последние мгновения, в течение которых мы его видели.

Старая кухарка покачала сокрушенно головой и громким шепотом сказала: «Вернулся! Ох, не хорошо это! Не быть добру!»

После отъезда отца время тянулось однообразно и грустно.

Я и сестра Аня готовились к поступлению в гимназию:

я — во второй класс. а сестра — в первый. Занимался с нами рекомендованный тетей Машей[59] студент медицинского факультета Московского университета Михаил Александрович Ровинский, живший у нас во флигеле.

Мать была все время сама не своя. Она по-прежнему была к нам внимательна и ласкова, интересовалась, как идет наше учение, но выглядела плохо. Ведение хозяйства она почти полностью передала бабушке, и казалось, что мысли ее постоянно витают где-то далеко-далеко. Оживлялась она и веселела лишь на некоторое время, когда приходили письма с Дальнего Востока от отца.

Так прошел март. Уже начиналась весна, но было еще холодно, и мы ходили гулять в шубах. В один из первых апрельских дней, позанимавшись с нашим репетитором, мы. дети, были в своей детской во втором этаже и собирались идти на прогулку.

Неожиданно раздался звон колокольчика у дворницкой. Колокольчик этот висел снаружи у окна дворницкой, так что его было слышно и в главном здании. От колокольчика тянулась длинная, метров шестидесяти проволока к воротам, которые всегда были заперты, и желающий попасть во двор должен был звонить. Почту приносили обычно позднее, а каждый иной посетитель, да еще в столь ранний сравнительно час, был большой редкостью. Поэтому все мы, вместе с бабушкой, с любопытством смотрели в широкое окно, выходившее во двор.

Внезапно в поле нашего зрения показался друг отца Василий Антонович Киркор. Всех нас поразил его вид. Он не ехал на извозчике, как обычно, а шел пешком, большими, поспешными шагами. Его шуба была широко распахнута, а шапку он нес в руке. Дворник едва поспевал за ним.

Лицо Василия Антоновича выражало растерянность, и, что было особенно удивительно, направлялся он не к парадному входу, а к крыльцу кухни, куда и вошел. Мы были в полном недоумении. Бабушка, почувствовавшая, по-видимому, что что-то случилось, сказала нам, чтобы мы подождали, а сама потихоньку пошла вниз. Казавшееся нам странным поведение Василия Антоновича позднее объяснилось.

В этот день, как всегда, он пришел в свою канцелярию, где его ожидала утренняя газета. На первой ее странице ему бросилось в глаза напечатанное крупным шрифтом сообщение о том, что 31 марта (ст. ст.) у Порт-Артура броненосец «Петропавловск» наткнулся на японскую мину и в полторы

минуты затонул. Находившиеся на его борту адмирал С. О. Макаров и знаменитый художник В. В. Верещагин вместе с семьюстами офицерами и матросами погибли.

Схватив шубу и шапку, Василий Антонович помчался за Серпуховскую заставу, чтобы, насколько возможно, осторожно сообщить семье своего друга о его трагической смерти и своим сочувствием и дружеским участием постараться смягчить боль удара. Ведь уезжая на фронт, отец обратился к своему другу с последней просьбой: «Не оставьте советом и помощью жену мою, если она обратится к вам». В настоящий момент прежде всего была необходима нравственная поддержка.

Так как у Серпуховской заставы, где кончалась конка (городская железная дорога с конной тягой), Василий Антонович не нашел извозчика, он решил идти оставшиеся пять-шесть верст пешком, чем и объяснялась его расстегнутая шуба и шапка в руках. Не зная же наверняка, дошло ли уже страшное известие до жены его друга, Василий Антонович направился в кухню, чтобы получить информацию от прислуги. Пробыл он у матери больше часа и ушел опять пешком, так как в доме царило полное смятение и некому было приказать заложить в экипаж лошадь и отвезти его в город.

Я и сестры, не дождавшись бабушки, решили пройти к матери, но двери ее комнаты были заперты, и нас не пустили к ней под предлогом, что она плохо себя чувствует. Когда бабушка пришла к нам наверх, лицо у нее было заплаканное и руки дрожали, но сказать нам о гибели отца она сама не решалась. Прислуга также об этом молчала.

После обеда приехал брат матери, любимый нами Паня, а на другой день утром явилась и тетя Маша. Она была женщина энергичная, деловая, вместе с тем добрая и приветливая, любившая всю нашу семью и особенно мать и бабушку, которые отвечали ей тем же. Ее приезд был благотворным для всех, особенно для матери, которая была в полном отчаянии. Под ее влиянием мать собралась с силами настолько, что решилась призвать детей и сообщить им о смерти отца.

С тех пор прошло уже полных шестьдесят шесть лет. Многое за это время пришлось пережить и перетерпеть, но все же писать о событиях, об отдельных моментах и сценах тех дней тяжело.

Начиная с третьего дня стали приходить в большом количестве сочувственные телеграммы и письма от отдельных

лиц и учреждений, русских и заграничных. Кто-то приезжал, чтобы выразить сочувствие лично, но дворнику было приказано не впускать никого и говорить, что «барыня извиняется, но не может никого принять». Получена была и телеграмма от командующего дальневосточной армией, генерала А. Н. Куропаткина[60], в которой он говорил, что «вместе со всей Россией оплакивает великого художника и своего боевого товарища».

Но мать еще много дней не могла смириться с мыслью о смерти мужа и все надеялась, что среди спасенных неожиданно найдется и наш отец. Потом запрашивала командование в Порт-Артуре, не остались ли какие-либо его вещи, бумаги и т. п. Ответ был отрицательный. Ездила она и в Петербург, где разговаривала с одним из спасенных матросов, который будто бы видел отца перед взрывом. Но ни он и никто другой не могли сказать ей, что было с отцом потом[61].

Последняя надежда погасла.

Должен рассказать еще об одном событии, которым мать моя была очень тронута.

Приблизительно через пять дней после появления в газетах сведений о гибели отца пришли несколько крестьян из соседней деревни Новинки. Мать находилась в таком состоянии, что не могла с ними разговаривать и отказалась их принять.

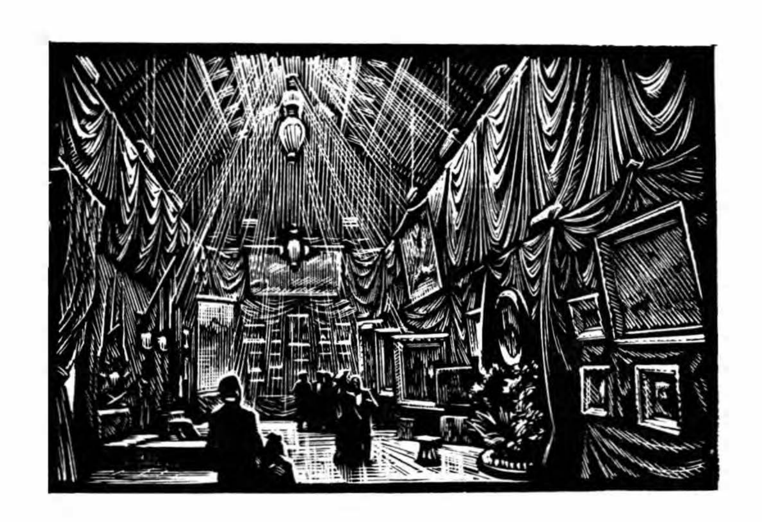
На десятый день они пришли снова и усиленно просили через дворника, чтобы мать их приняла, так как им, дескать, очень нужно ее видеть. Их впустили и провели в мастерскую. Мать вышла к ним, поздоровалась и, предполагая, что их интересует дальнейшая судьба участка земли под усадьбой, довольно сухо спросила, что им нужно.

Пришедших было шесть человек во главе со старостой. Все они были одеты в праздничные поддевки. Староста выступил вперед, еще раз поклонился и как-то нерешительно и как бы конфузясь сказал: «С несчастьем вас!» Мама, не ожидавшая таких слов и не понимая их значения, растерянно и со слезами на глазах ответила: «Да разве с несчастьем-то поздравляют?» Староста смутился еще более и тихим голосом сказал: «Да барин-то был уже очень хороший! Жаль его!»

Только тогда мать поняла, что пришедшие были делегацией, которая хотела выразить ей сочувствие, а первые слова

старосты являлись результатом его неопытности в выражении своих мыслей. Она сердечно их поблагодарила, крепко пожала всем руки и попросила сесть. Пришедшие просияли, видя, что выраженные ими чувства были поняты и оценены. Беседа продолжалась минут десять, после чего староста и его спутники поднялись, с низким поклоном пожелали силы и здоровья матери и ее деткам и степенно удалились.

Мать впоследствии много раз вспоминала это, так сердечно и непосредственно выраженное ее горю сочувствие и ценила его больше, чем все официальные телеграммы и письма.



ПОСМЕРТНАЯ ВЫСТАВКА

После смерти отца образ жизни нашей семьи должен был в корне измениться. Дети уже подросли, и пришла пора отдавать их в средние учебные заведения в городе. В тот год мне исполнялось двенадцать лет и меня готовили к поступлению во второй класс гимназии, сестру Аню — в первый, а через два года приходила очередь и младшей сестры, Лиды.

Ездить ежедневно в гимназию и обратно из дому, расположенного в пяти-шести верстах от заставы, особенно глубокой осенью и зимой, было, конечно, невозможно. А так как отцу необходима была для работы мастерская, то я не знаю, каким образом в свое время родители предполагали разрешить этот вопрос.

Теперь же положение было совершенно иное. Мастерская —огромное помещение, составлявшее целую половину дома и мало пригодное для житья — оставалась бы неиспользованной. Для ведения усадебного хозяйства, без которого нельзя было обойтись, раз ближайшие продуктовые лавки находились на расстоянии нескольких верст, требовался большой штат служащих, что было бы для нашей

семьи не по средствам. Оставалось лишь ликвидировать усадьбу и переехать в город. Но после отца не осталось никаких денежных средств, а только долги, поэтому требовалось возможно скорее реализовать унаследованные ценности, состоявшие прежде всего и главным образом из картин. Однако сделать это надо было в соответствии с волей отца, выраженной в его духовном завещании.

Как я уже сказал, мне в то время было всего лишь двенадцать лет, и потому, хотя я и читал завещание, в моей памяти вряд ли удержалось точное его содержание. Но позднее, а именно в возрасте девятнадцати лет, мне пришлось не только снова читать, но и точно узнать содержание завещания. Я хорошо помню главные его пункты, смысл которых и передаю.

1. Все свое имущество, в чем бы оно ни заключалось, отец оставлял в собственность своим трем детям (Василию, Анне и Лидии) в равных частях.
2. Матери предоставлялось пожизненное право управлять и распоряжаться всем наследством. (Таким образом, дети были собственниками, а наша мать — пожизненной владелицей всего нашего имущества.)
3. Отец выражал пожелание, чтобы после его смерти была организована посмертная выставка картин, а по ее окончании картины были бы проданы с аукциона, за исключением четырех семейных картин: «Портрет г-жи В.», погрудный «Портрет матери», «Кабинет» и «В Крыму», которые он завещал детям.
4. Деньги, вырученные от продажи картин, после уплаты имевшихся долгов, должны быть положены в банк, и семья должна жить на проценты с капитала.
5. Из получаемых процентов с капитала уплачивать ежегодно 1000 рублей (как это делал и сам отец) первой жене отца, Елизавете Кондратьевне Верещагиной, проживавшей в Мюнхене в Германии.
6. Имение на Кавказе по возможности сохранить, если только это позволит финансовое положение семьи.
7. Далее отец выражал категорическое пожелание, чтобы в случае его смерти погребение происходило без присутствия духовенства. Его тело должно быть отвезено на кладбище на простой повозке, а не «на раззолоченной колеснице с попонами и перьями». Выражая такое пожелание, отец добавлял: «Шутом я не был при жизни, не хочу им быть и по смерти!»

Приблизительно через две недели после смерти отца мать получила из Петербурга письмо от известного художественного критика Владимира Васильевича Стасова, который в течение долгих лет был в дружеских отношениях с моим отцом и оказывал ему множество ценных услуг. Хотя между ними и возникали иногда размолвки, причина которых коренилась в большинстве случаев в нервности, вспыльчивости и резкости характера отца, но и в эти периоды они оба не переставали ценить и уважать друг друга [62].

В. В. Стасов сообщал матери о большом публичном собрании в память В. В. Верещагина, которое он организовал в зале Академии художеств, задавал ей ряд вопросов и, наконец, предлагал устройство выставки и аукциона оставшихся после смерти отца картин. Так как это было и желанием отца, выраженным в его завещании, мать ответила В. В. Стасову на его последний вопрос утвердительно и вступила с ним в переписку, прося оказать ей в этом деле помощь [63]. В результате переписки выяснилось, что выставка и аукцион могут быть устроены в помещении Общества поощрения художеств только в ноябре—декабре 1904 года.

Времени было много, но предварительно требовалось произвести большую подготовительную работу, к которой моя мать и приступила немедленно. Необходимо было просмотреть все шкафы, полки, ящики и многочисленные закоулки огромной мастерской и выбрать отовсюду рисунки, наброски, полотна неоконченных картин, снятые с подрамников и свернутые в трубку, и т. п., рассортировать все это и составить списки для каталога. Помогал матери долголетний служащий отца Василий Платонович Платонов, который исполнял физическую часть работы.

При этом просмотре были найдены три неоконченные картины: «Атака», относящаяся к серии русско-турецкой войны 1877—1878 годов (размер 180×400) и являющаяся парной к картине «Перед атакой» (Государственная Третьяковская галерея); незаконченный этюд к картине «Воскресение Христа» — из палестинской серии [64] и «Наполеон I у Березины» — из серии картин об Отечественной войне 1812 года.

Первые две — «Атака» и «Воскресение Христа» — были мне совершенно неизвестны. Я увидел их впервые. Третью же, «Наполеон I у Березины», я видел в более раннем детстве в мастерской отца, но успел ее позабыть.

Все три картины были Василием Платоновичем натянуты на подрамники, а последняя, кроме того, вставлена в найденную для нее раму и поставлена на мольберт.

Работа по разборке и регистрации всего материала тянулась долго, до продажи картин оставалось еще более полугода, а между тем финансовое положение нашей семьи было критическим.

Помог счастливый случай

К матери явился владелец небольшой кожевенной фабрики, находившейся недалеко от нас, в Даниловской слободе, Карл Карлович Вебер, обрусевший немец. Свою деревянную фабрику он хотел расширить и искал для этого подходящий материал. Для постройки нашего дома отец выписывал материал с Севера, с берегов реки Шексны, когда там еще росли мачтовые леса, и дом хорошо сохранился. Ничего лучшего К. К. Вебер не мог бы найти. Поэтому он предложил матери продать наш дом на слом.

Кроме того, как человек практичный, он хотел купить какую-нибудь картину отца, так как знал, что произведения такого художника, как Верещагин, будут с течением времени непрерывно подниматься в цене.

Через знакомых отца мать уже наводила справки, не пожелает ли управление города принять в качестве дара дом, в котором жил и работал художник Верещагин. Ответ был отрицательный. Из-за дальности расстояния усадьбы от города нельзя было также рассчитывать на покупку дома кем-либо из художников, кто мог бы воспользоваться прекрасной мастерской. Поэтому мать приняла предложение К. К. Вебера с тем, что дом будет передан в его распоряжение после окончания посмертной выставки и нашего переезда в город.

Что же касается покупки картины, то Карл Карлович, просмотревши всю мастерскую, остановился на небольшой картине «Кабинет», изображавшей угловую часть комнаты, служившей родителям спальней. Картина называлась так потому, что эта часть спальни была обставлена, как кабинет. На левой стороне полотна (размером приблизительно 50×40 см) было изображено окно, завешанное прозрачными занавесками. Слева от него, в глубоком, мягком кресле сидела женщина в темном платье, с книгой в руках, заложив ногу на ногу. Это не был портрет матери, но для написания женской фигуры позировала она. На другой стене (через угол), направо, висело большое зеркало, перед которым

стояла этажерка с цветами. С потолка на трех цепочках свешивалась широкая, темно-коричневого цвета керамическая ваза, в которой стоял цветочный горшок со свисающим вниз плющем. Все это отражалось в зеркале направо. Самым замечательным в картине было изображение солнечного света, прорывавшегося через прозрачную занавеску и падавшего вниз. Его отражением освещались все предметы в комнате. Художественный критик В. А. Сизов, посетивший мастерскую в 1904 году перед посмертной выставкой, был от «Кабинета» в восторге и считал эту картину одним из лучших произведений отца вообще.

Картина эта была одной из четырех, завещанных отцом детям, и мать отказалась ее продать. К. К. Вебер настаивал, предлагал за нее 25 тысяч рублей. Но мать не считала возможным нарушить волю отца и взамен предложила ему «Наполеон I у Березины». Карл Карлович сперва отказывался, так как эту большую картину он вряд ли бы смог повесить в своей квартире, но потом все же согласился и купил за 10 тысяч рублей, по-видимому, с чисто коммерческими целями.

О дальнейшей судьбе этой мало кому известной картины следует сказать подробней. Она не принадлежала к серии об Отечественной войне 1812 года, которая целиком, в числе двадцати картин, была куплена правительством в ноябре 1902 года, и нигде не выставлялась. Отец, по-видимому, забраковал ее композицию и не собирался более к ней возвращаться. Это подтверждается тем, что, ведя в 1903 году переговоры с министром двора бароном Фредериксом о продолжении серии 1812 года и перечисляя предлагаемые им сюжеты, отец упоминает также и Березину, но в ином варианте: «В Тарутине и Березине уже больше движения и потому немножко крови...»

В то же время в своем письме Фредериксу он говорит: «Я не был в состоянии представить ни одного полотна ранее как через три-четыре года». Из этого всего можно судить, что заканчивать уже существующую, но не оконченную картину отец определенно не собирался, во всяком случае он отложил работу над ней на длительный срок.

В 1912 году неоконченная картина «Наполеон I у Березины» была выставлена К. К. Вебером на юбилейной выставке одновременно с принадлежавшей государству серией из двадцати картин 1812 года. С картины была сделана открытка с пометкой: «Прин[адлежит] К. К. Веберу».

На юбилейной выставке я не был и о существовании открытки ничего не знал, так как в том году, когда происходила выставка, я окончил Московскую первую гимназию, сдавал выпускные экзамены и поступал в Московский университет. Кроме того, прошел всего лишь год со дня смерти матери, и я вместе с опекуном К. А. Мазлумовым был занят хлопотами о наследстве и переездом на новую квартиру, где я и сестры должны были жить вместе с семьей нашего опекуна.

Таким образом, я видел картину «Наполеон I у Березины» только в раннем детстве и в течение краткого периода перед ее продажей К. К. Веберу. Не удивительно поэтому, что когда в конце 1963 года, то есть через шестьдесят лет мой друг московский художник Е. В. Успенский, отыскавший старую открытку, запросил меня, помню ли я эту картину, я ответил, что не помню, и выразил предположение о подделке[65]. Но когда Е. В. Успенский прислал мне фотографию, я постепенно вспомнил все, что было мною выше изложено, сообщил как Е. В. Успенскому (9 января 1966 года), так и ряду иных лиц о своей ошибке и даже указал, на которой из сохранившихся фотографий мастерской отца картину можно найти.

Через одиннадцать месяцев после этого оригинал картины был найден и куплен Государственным Историческим музеем в Москве.

Задолго до открытия посмертной выставки у нас за Серпуховской заставой началась упаковка в ящики всех картин, части обстановки мастерской и всего прочего, что должно было быть выставлено.

Главным руководителем и наиболее деятельным работником был Василий Платонович. Много он поездил с картинами по городам Западной Европы и России. Побывал с отцом и в Америке и уже потерял счет, сколько раз ему приходилось упаковывать и распаковывать десятки ящиков, развешивать картины и декорировать залы. Теперь это была его последняя в этой области работа. Для матери он был незаменимым помощником.

Открытие выставки состоялось 14 ноября 1904 года в Петербурге в помещении Общества поощрения художеств.

Общий вид главного зала очень напоминал мастерскую отца как развеской картин, так и расположением привезенной части ее обстановки с той разницей, что картины в глу-

бице зала не были так скучены, как это было за Серпуховской заставой. Для лучшей обозреваемости они были развешаны равномернее по всем стенам зала

В левой половине главного выставочного зала (по его длине) была представлена та часть мастерской, где отец занимался литературной работой или отдыхал во время кратких перерывов в занятиях живописью и где на разостланных индийских коврах стоял его письменный стол, кресла, на стене висела коллекция старинного восточного и иного оружия. Там же находились предметы «скобелевского уголка», то есть его боевой значок, мундир, складной стульчик и большой ключ от захваченного в русско-турецкую кампанию города Адрианополя. Прямо против входа в зал висел большой фотографический портрет отца, обрамленный ветвями пальмы с большим бантом из георгиевской ленты.

Согласно письму моей матери министру двора барону Фредериксу от 26 ноября 1904 года, выставлено было до четырехсот картин, этюдов и рисунков, не считая коллекции фотографий с прежних работ отца и предметов обстановки мастерской. Картин и этюдов, привезенных из путешествия в Японию, было двадцать.

За особой, малозаметной перегородкой со входом, замаскированным занавесью, висел упомянутый неоконченный этюд к картине «Воскресение Христа», который ввиду чисто реалистического толкования сюжета цензура не разрешила выставить в общих залах. Изображался на нем замурованный вход в пещеру, из которой очнувшийся Христос, отвалив каменную плиту, заграждавшую узкое отверстие в гробницу, с трудом вылезает наружу. Один из сторожививших гробницу римских воинов в страхе убегает, другой же в ужасе отступает, пятясь перед открывшимся ему «видением». Этюд этот показывался только лицам, близким к художественным кругам, и надо заметить, что интерес к нему был очень большой.

Пока происходило развешивание картин, мать моя, дав необходимые распоряжения Василию Платоновичу и полагаясь на его опыт, съездила в Москву посмотреть на семью и вернулась в Петербург, захватив меня с собой.

Остановились мы в «Северной гостинице»[66] напротив вокзала в скромном номере на третьем этаже. После газетных сообщений об официальном открытии выставки и о пребывании вдовы художника в «Северной гостинице» матери

пришлось принять много визитов, из которых некоторые хорошо мне запомнились.

Первым посетил нас брат отца генерал Александр Васильевич Верещагин, служивший и живший в Петербурге с семьей, которая состояла из его супруги Ольги Ивановны и троих детей: Ольги, Владимира и Василия — моего сверстника. Впрочем, у них в семье мы с матерью были еще перед открытием выставки.

Одним из первых приехал генерал-адъютант Александр Петрович Струков, во время турецкой кампании командовавший конным авангардом отряда генерала Скобелева. По отношению к отцу он неизменно питал самые дружеские чувства.

Швейцар нашей гостиницы всегда был с нами очень вежлив. Но в тоне его голоса все же чувствовалось, что он разговаривает с жильцами с третьего этажа. После же посещения генерал-адъютанта Струкова его снисходительный тон исчез, а поклоны стали почтительнее.

Через несколько дней после генерала Струкова явился с визитом двоюродный племянник отца[67] командир гвардейского Преображенского полка генерал Владимир Сергеевич Гадон, тот самый Гадон, который, командуя, тогда еще в чине полковника, Киевским гренадерским полком в Москве, привел его однажды к нашей усадьбе, чтобы показать боевой значок генерала Скобелева.

Владимир Сергеевич был типичным преображенцем: высокого роста, стройный и широкоплечий, в расшитом золотом парадном мундире, с высоким, остроконечным кивером, он был очень импозантен. На гостиничную же прислугу его внешность произвела неотразимое впечатление, что немедленно проявилось в ее отношении к нам с матерью. Но надо признать, что нашего швейцара окончательно и в самое сердце поразил все же не блестящий генерал Гадон, а не кто иной, как... дворцовый лакей!

Министр двора барон Фредерикс[68], посылая из дворца моей матери спешный ответ, приказал, чтобы письмо было немедленно доставлено в «Северную гостиницу» посыльным. Нас с матерью не было дома. Когда мы, возвращаясь, приблизились к дверям, швейцар бросился со всех ног, оттолкнул ливрейного мальчика, собственноручно широко распахнул двери и замер в глубоком поклоне. Потом, торжественно передавая матери письмо на подносе, он доложил, что оно было доставлено дворцовым лакеем! Его как будто испуган-

ный голос и подобострастная поза были настолько комичны, что мать не могла удержаться от улыбки. С этого дня комедия с открыванием дверей неизменно повторялась при каждом нашем приходе и уходе из гостиницы.

Объявления относительно посмертной выставки и аукциона картин были даны в большие печатные органы многих западноевропейских государств и США за две или три недели перед вернисажем, и в Петербург приехало много богатых коллекционеров и любителей искусства, особенно из Англии и Америки. Среди них был, например, американский миллиардер Чарлз Креен. Он несколько раз посетил выставку, внимательно разглядывая экспонаты, а потом заявил администрации, что покупает целый ряд понравившихся ему картин. На указание, что картины будут продаваться не по соглашению с заинтересованными лицами, а на аукционе, он самоуверенно ответил, что у него достаточно денег, чтобы побить своих конкурентов.

Между прочим, я помню, что он единственный из приехавших иностранцев сделал матери визит и принес ей при этом подарок. Это была небольшая дамская сумочка, черная, с золотой застежкой, сделанная из какой-то блестящей кожи с мелким, сетчатым рисунком. Мать моя знала английский язык очень слабо и потому разговаривала с посетителем по-французски. В свою очередь, Ч. Креен плохо говорил на этом языке и на вопрос матери никак не мог объяснить, из чего сделана сумочка. Наконец он взял карандаш и нарисовал какую-то загогулину. Мать тогда догадалась и спросила: «Alors, c'est un serpent?», на что обрадованный гость закивал головой, повторяя: «Oui, oui, serpent, serpent!» [69] Дамские сумочки из змеиной кожи тогда только что начали входить в моду в США и у нас еще не были известны.

Желая знать те первоначальные, наинизшие цены картин, из которых можно исходить на предстоящем аукционе, мать моя обратилась к академику Михаилу Петровичу Боткину [70] с просьбой сделать для этой цели оценку коллекции.

Определяя стоимость картин при нормальных условиях, то есть не учитывая, что после смерти большого художника ценность его произведений значительно возрастает, Боткин оценил всю коллекцию более чем в 150 тысяч рублей.

Принимая во внимание большое количество желающих приобрести произведения покойного художника и особенно

большое количество приехавших из-за границы богатых любителей искусства, перекупщиков и финансовых тузов из Англии и США, вроде упомянутого Чарлза Креепа, можно было предполагать, что при такой конкуренции результат продажи на аукционе во много раз превысит оценку М. П. Боткина. Опытные в этих делах люди с уверенностью утверждали, что общая сумма от продажи должна превысить один миллион рублей.

Посмотреть выставку приехал из Москвы и Карл Карлович Вебер. Он оказался очень симпатичным человеком и оставался нашим добрым знакомым вплоть до смерти матери, которая ценила его хорошее отношение, его практичность и готовность всегда подать хороший совет.

Познакомившись с многообещающей перспективой предстоящего аукциона, он остался очень доволен, так как это говорило ему, что, купив картину «Наполеон I у Березины», он не прогадал. Что же касается предсказываемого матери миллиона, то и он высказывал ту же уверенность и даже дал ей совет, как поступить с этими деньгами: по его мнению, столь большую сумму следовало разделить на три равные части и положить одну в русский банк, другую — в английский, а третью — в немецкий. «При такой комбинации,— говорил он, — никакие политические события не лишат вас полностью вашего состояния».

Мать моя соглашалась с ним. Но ее желания, чаяния и надежды имели совершенно иное направление. Она помнила, что отец всегда стремился, чтобы его произведения оставались в пределах России, и шел для этого на самые большие материальные жертвы. До последних лет своей жизни он, например, с горечью вспоминал, что в 1891 году вынужден был продать на аукционе в Америке большое количество своих картин индийских, палестинских и особенно картин из русско-турецкой войны, столь много говоривших русскому сердцу и относившихся к числу лучших его произведений.

Если бы теперь аукцион состоялся, опять лучшие картины ушли бы за границу. Поэтому мать решила обратиться в министерство двора с предложением купить всю выставленную коллекцию. Зная недоброжелательное отношение к своему покойному мужу лиц царствующего дома, а также нежелание казенных музеев покупать его произведения, она шла в своем прошении на максимальные материальные уступки. В письме министру двора барону Фредериксу от

26 ноября 1904 года она писала: «. .Нельзя ли вместо пенсии[71] просить государя императора приобрести всю коллекцию выставленных картин, этюдов и рисунков, дабы это собрание осталось в России...» Указывая далее, что произведенная оценка всех выставленных картин превышает 150 тысяч рублей, мать соглашалась и на меньшую сумму, «лишь бы только вся коллекция осталась в России» [72].

Время шло, приближался срок аукциона. Обеспокоенная мать моя снова пишет (4 декабря 1904 года) министру Фредериксу: «...Если сумма, желаемая мной за всю выставку, покажется велика, то я приму меньшую, я приму то, что мне назначат, и буду счастлива знать, что коллекция цела и находится дома, в России» [73].

В ответ пришло сообщение, что вся коллекция может быть куплена за 100 тысяч рублей и будет полностью передана в дар Русскому музею Александра III [74].

Сумма эта была до смешного мала. Ведь за одну малую картину «Кабинет» К. К. Вебер предлагал 25 тысяч рублей.

В коллекции же было сто пять полотен маслом, из которых многие — больших размеров, например, «Гробница королей» из палестинской серии имела размер 199×149, «Гора Казбек» — 287×195 и другие.

А между тем моей матери предстояло заплатить значительную сумму за устройство выставки, вернуть долги, жить с семьей, растить и дать образование трем детям, содержать старую мать и т. д. Но это не остановило ее, и она немедленно ответила согласием.

Когда слухи о продаже коллекции картин распространились, многие не хотели верить, что она могла быть продана за такую малую сумму. Тетя Маша, главная советчица моей матери, упрекала ее за то, что она «пожертвовала интересами своих детей», и указывала, что по завещанию ее мужа жить придется лишь на проценты с капитала, из которых к тому же надо ежегодно выплачивать тысячу рублей первой жене нашего отца. На это мать отвечала: «Мы сожмемся, будем экономить. Надо только дотянуть до того времени, когда дети закончат свое образование. Тогда они сами будут зарабатывать, и я твердо уверена, что они поймут меня и одобрят мой поступок».

По окончании посмертной выставки (12 декабря 1904 года) мать сделала визит министру двора барону Фредериксу, чтобы поблагодарить его за содействие при продаже коллекции картин. Барон был чрезвычайно любезен и в конце раз-

говора сообщил, что он по своей личной инициативе ходатайствовал у государя, чтобы сын художника Верещагина был принят в Пажеский корпус на полное казенное содержание. Это его ходатайство было государем одобрено, и министр поздравил мою мать с «монаршей милостью».

Мать моя, не ожидавшая ничего подобного, была поражена этим сообщением. Но умея, как я уже говорил, владеть собой, она ничем не проявила своего принципиального, полного несогласия с такой «милостью». Поблагодарив барона за его любезность и заботу о семье Верещагина, она ответила, что к глубокому своему сожалению вынуждена отказаться от «монаршей милости», так как отдать сына в корпус в Петербург, проживая с семьей в Москве, — это значит оторвать его от семьи и видеться с ним лишь изредка. А этого, говорила она, при ее душевном состоянии в настоящее время она не может сделать.

Теперь пришла очередь удивляться барону. Он знал, что художник Верещагин был воспитанником Морского кадетского корпуса, но не читал его воспоминаний и потому не знал его резко отрицательного отношения к закрытым учебным заведениям, особенно корпусам. На лице его появилось выражение недоумения, смешанное с явным неудовольствием. Сразу оборвав разговор о корпусе, барон пожелал матери на будущее всего наилучшего и медленно поднялся, давая понять, что аудиенция окончена.



ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОТЦА. ПРОДАЖА КАРТИН

Посещаемость выставок картин отца бывала обычно очень высокой. Русская и заграничная периодическая печать уделяла большое внимание всему, что касалось художника Верещагина и его выставок. Неоднократно в печати отмечались случаи, когда посетители до такой степени переполняли выставочное помещение, что приходилось принимать особые меры для регулирования притока посетителей в залах, чтобы давать возможность спокойно просматривать экспонаты.

Так, например, на выставке в Петербурге в 1880 году в доме Безобразова за сорок дней перебывало 200 тысяч посетителей. В течение всего времени в выставочных залах была давка.

На венской выставке в 1881 году за двадцать шесть дней перебывало 110 тысяч человек, причем в последний день — около 20 тысяч. В этом случае не помогли ни запертые двери с объявлением, что залы переполнены, ни многочисленная полиция. Младший брат отца Александр Васильевич, заведовавший выставкой, пишет в своих воспоминаниях [75], что огромная толпа, запрудившая улицу перед зданием «Künstler-

haus» и осаждавшая вход на выставку, не только разбила дверные стекла, но и выломила самые двери, так что значительная часть прорвавшихся через все препятствия прошла без билетов. Администрация дома опасалась несчастья, так как этажом ниже потолок дал трещины. За время выставки было продано 31 670 каталогов.

В Берлине в 1882 году, несмотря на то, что выставка находилась на окраине города и бывала открыта в течение дня лишь шесть часов, число посетителей достигло за сорок дней 85 тысяч человек. Каталогов было продано 26 300 штук. В громадном выставочном помещении, могущем вместить до четырех тысяч человек, по воскресеньям трудно было двигаться из-за сильной давки.

Подобных примеров можно было бы привести много!

В тех случаях, когда выставка заканчивалась аукционом, вырученные от продажи суммы бывали по тем временам очень значительными. Например, туркестанская серия картин была куплена П. М. Третьяковым за 90 тысяч рублей, аукцион индийских картин (март 1880 года) дал 140 тысяч рублей и т. п.

Такие сведения, сообщаемые русскими и иностранными газетами и наглядно подтверждаемые личным опытом сотен тысяч посетителей выставок, создавали в широких кругах общества представление, что художественные достижения Верещагина неизменно сопровождаются большими материальными успехами. Многие считали Верещагина ловким дельцом и богатым человеком, чуть ли не миллионером. Подобные мнения встречались даже среди художников.

Между тем действительность была совершенно иной.

Всю свою жизнь отец работал, как говорится, не покладая рук. Быстрота, с которой он создавал целые серии своих картин, изумляла критиков и художников как дома, так и за границей. Тем не менее он всю жизнь испытывал денежные затруднения, за исключением сравнительно редких и кратких периодов времени, следовавших за очередным аукционом картин.

Постоянные заботы о средствах, необходимых для спокойной жизни и работы, угнетали отца, держали его в напряженном, нервном состоянии, сильно отражавшемся на здоровье. В письме В. В. Стасову от 13 марта 1879 года отец пишет: «Не могу верить, что я когда-нибудь обеспечу свое *завтра* и не буду раздражать свою печень и весь организм боязнью того — хватит ли до будущего года?» [76]

Что же было причиной постоянного недостатка денежных средств?

Причин было много!

Прежде всего огромных расходов требовали предпринимаемые отцом далекие путешествия: в Индию, в Палестину, по северу России, на Филиппины, на Кубу, в Японию. Первое (из двух) путешествие в Индию продолжалось целых два года (1874—1876). За это время отец посетил наиболее интересные места в Индии и даже проник в малодоступные, отрезанные от цивилизации горные области в сердце Гималаев, где с опасностью для жизни поднимался на высоту до пяти тысяч метров для написания ряда этюдов гималайских вершин, покрытых вечным снегом. Из этого путешествия он привез массу замечательных этюдов, которые должны были послужить основанием для создания большой серии индийских картин.

Одной из главных черт творческого метода отца было его стремление к правдивой, точно отвечающей действительности передаче изображаемого. Поэтому, создавая картину на основании вспомогательного этюда, он старался писать ее при тех же условиях, при каких был писан этот последний.

Чтобы иметь такие возможности, отец решил (еще перед отъездом в Индию) построить под Парижем (в Мезон-Лаффитте) огромную мастерскую, по величине первую в Европе, где кроме зимнего помещения с громадным окном, пропускающим массу света, была бы и летняя мастерская, вращающаяся на рельсах. Эти две мастерские давали возможность работать в течение круглого года и позволяли писать солнечное освещение при условиях, максимально приближающихся к изображаемым.

Мне уже не раз приходилось упоминать о необыкновенной доверчивости отца к людям, которых он почти не знал или знал лишь поверхностно. В. В. Стасов однажды выразился о нем так: «Великий художник и совершенный младенец для жизни практической». Поэтому не удивительно, что в делах финансового характера отец постоянно нарывался на людей, которые быстро входили в его доверие, а потом ловко «обчищали» его. Так было и на этот раз.

Покупку участка земли под мастерскую отец поручил перед отъездом в Индию одному из своих парижских знакомых, некоему Лорчу. Лорч, сам напросившийся на это дело, живо его обделал с максимальной для себя выгодой. Вернувшись из Индии и разобравшись в его махинациях, отец об-

наружил, что из уплаченной за участок суммы 45 процентов, то есть 20 тысяч франков, составляют «комиссионные» его «приятеля»!

Ничуть не лучше с финансовой стороны обстояло и дело с постройкой мастерской в Мезон-Лаффитте.

В письме от 3 июля 1876 года В. В. Стасов выражает отцу радость по случаю начала постройки, но одновременно высказывает опасение, как бы «и *эти* антрепренеры, и архитекторы опять не обчистили Вас [...]. Мне все сдается, — пишет он далее, — это эта мастерская вгонит Вас не в 60 и не в 65 тысяч, а пожалуй, в 90 или более» [77].

Стасов хорошо знал Верещагина и потому в своих предчувствиях он, к сожалению, не обманулся. Уже 21 августа того же года отец пишет своему другу: «В жизнь мою не приходилось мне быть в таком пакостном положении, в каком нахожусь теперь вот уже две недели. Архитектор, рекомендованный Боголюбовым, Дюлу, Вассиль и К°, так меня обработал, что едва-едва совсем не разорил. Это оказался такой вор, мерзавец, подлец, что я затрудняюсь передать Вам. И такому-то негодяю я, благодаря тройной рекомендации, *доверился вполне*... Так попался, что не знаю, как и выберусь» [78].

В связи с указанием на непрактичность отца необходимо отметить также, что он совершенно не умел откладывать денег «на черный день». Получив значительную сумму и расплатившись с долгами, если таковые в то время были (а это случалось часто!), он оставлял себе лишь такую ее часть, которая, по его предположению, была необходима на расходы в ближайшем будущем. Остальные деньги он считал свободными и не использовал их для накопления материальных благ или создания резервного капитала, а употреблял главным образом на пожертвования, преимущественно на школы.

Понимая недостаточность народного образования в России, он мечтал о создании ряда низших школ общеобразовательного характера, художественно-промышленных школ и т. п. Эту мысль, которой отец увлекался особенно в более раннем периоде своей художественной деятельности, он предполагал осуществлять посредством вспомогательных пожертвований тем земствам и городам, которые такие школы собирались устраивать.

К этой теме он многократно возвращается в переписке со Стасовым, которому пишет, например, 16 сентября

1878 года: «Должен Вам сказать, Владимир Васильевич, что я не намерен отдавать мои работы дешево, потому что деньги, как еще раз повторяю, нужны мне не па слуг и не на экипажи, а на школы (те или другие), которые я себе поставил задачею завести» [79].

Путешествуя по Индии, оп пишет опять же Стасову из княжества Сикким, лежащего в глубине Гималаев, и просит переслать Новгородскому земству тысячу пли тысячу пятьсот рублей, вырученных за время выставки в Петербурге, с просьбой употребить пх на улучшеппе способов преподавания в одной или пескольких школах с условием, что деньги не пойдут ни на поповское, ни на дьячковское обучение.

Иногда пожертвованные суммы достигали больших размеров. Когда после петербургской выставки в марте 1880 года аукцион индийских картин дал 140 тысяч рублей, отец сделал ряд крупных пожертвований на женские медицинские курсы, бесплатную музыкальную школу, па вспомоществование рисовальным классам в разных местах России и т. д., всего на сумму 40 тысяч рублей. Деньги разлетелись так скоро, что когда через полтора месяца П. М. Третьяков, оказывавший материальную поддержку школе глухонемых, попросил отца сделать пожертвование на эту школу, последний был вынужден ответить: «Не могу теперь пожертвовать на школу глухонемых, как ни сочувствую этому Вашему делу, как и другим, потому что уже разбил много денег и могу только пожалеть, что не знал об этой надобности раньше. Чтобы Вы верили моей искренности, скажу Вам, что даже помощь школе, устраиваемой в память покойного отца моего, я отложил до другого раза, до следующего случая продажи моих работ. То, что имею теперь, необходимо мне для занятий, поездок и т. п., что все, как Вы знаете, очень кусается. . .» [80]

Первая персональная выставка отца была открыта в апреле 1873 года в Лондоне. От этого года начиная и до конца своей жизни он сделал шестьдесят шесть таких выставок. Из этого числа была в пределах России двадцать одна, а в городах Западной Европы и США — сорок пять.

Нет сомнения, что если бы выставки были организованы на коммерческих началах, то, принимая во внимание тот огромный интерес, который они возбуждали, и их высокую посещаемость, они приносили бы значительный доход.

Но отец смотрел на выставки прежде всего как на средство для распространения идеи мира, которой было посвящено все его творчество. А потому он добивался, чтобы его картины увидело возможно большее число людей, и притом людей не из высшего, избранного общества, а бедных и незнаменитых. Чтобы дать им возможность посещать его выставки, отец старался снизить входную плату до возможного минимума. Например, на выставке 1880 года в Петербурге входная плата была установлена в размере пяти копеек. Столько же стоил вход на выставку в Москве в 1883 году. Московский генерал-губернатор князь Долгоруков, который хотел было посетить выставку Верещагина, узнав, что входная плата составляет пять копеек, был этим настолько шокирован, что демонстративно отказался приехать

Перед открытием выставки картин в Вене в 1881 году отцу пришлось выдержать борьбу с владельцами здания «Künstlerhaus», где помещалась выставка, в вопросе об установлении размера входной платы. Художники не соглашались было снизить плату, чтобы не приучать публику платить менее обычного, а также из тех соображений, чтобы «на выставку не наползло всякой дряни». Все же отцу удалось добиться своего, и цена входного билета была установлена в тридцать крейцеров, а в воскресные дни даже десять крейцеров. Печать не без удивления отмечала, что среди посетителей можно видеть «представителей аристократических фамилий рядом с рабочими, чинов высшей бюрократии, важных осанистых генералов вперемежку с мелким бюргером и рядовым линейным солдатом. . .» Подобное явление наблюдалось и на иных выставках отца, в том числе на выставках, происходивших в России. В Вене оно бросалось в глаза, так как обособленность классов общества проявлялась там более резко, чем в иных западноевропейских городах. А потому это новое явление чрезвычайно радовало отца, который 28 октября 1881 года писал В. В. Стасову: «Признаюсь, с удовольствием видел, как все более и более ходит бедно одетого люда и солдат: надеюсь, будет выполнена моя просьба, чтобы в последние дни школы с учителями и солдаты имели даровой впуск» [81].

Малая входная плата не была единственной причиной снижения доходов от выставок. Значительное влияние в том же смысле оказывали необычно большие расходы, связанные с перевозкой картин, их развешиванием, декорированием выставочного помещения, содержанием постоянного

персонала, обслуживавшего выставку, и т. п. Картины, число которых доходило иногда до ста пятидесяти и даже ста восьмидесяти, бывали вставлены в массивные деревянные с гипсовой лепкой позолоченные рамы. При перевозках они тщательно упаковывались в солидные ящики, равно как и остальной инвентарь выставки. Для лучшего представления о количестве и тяжести всего этого груза достаточно указать, что при переезде выставки из Парижа в Петербург в январе 1880 года одни только ящики с картинами заняли полные четыре железнодорожные платформы.

Все выставочное помещение бывало эффектно декорировано. Стены залов драпировались бархатом цвета темного бордо, на фоне которого картины в золотых рамах резко выделялись [82]. Для декорирования служили также предметы этнографических коллекций, собранных отцом в его путешествиях, азиатское и европейское оружие, дорогие индийские, туркменские и бухарские ковры, которые, по признанию самого отца, были его «слабостью», и т. п. Для создания среди посетителей настроения, соответствующего содержанию картин, и для усиления впечатления от них на некоторых выставках небольшой оркестр или фисгармония исполняли русские музыкальные сочинения [83].

Между прочим, залы посмертной выставки, происходившей в Петербурге в 1904 году от 15 ноября до 12 декабря, были декорированы способом, подобным вышеописанному. Сохранилась и фотография одного из залов этой выставки.

Такое оборудование выставок стоило, конечно, больших денег. Поэтому отец был вынужден выставлять свои картины главным образом в больших городах, которые могли дать очень большое количество посетителей. В городах же со сравнительно малым населением выставки не окупались даже при самом большом успехе.

Отец жаловался однажды В. В. Стасову, что почитатели его таланта даже не представляют себе громадности денежных средств, которые он должен затратить, начиная от процесса создания картин до того момента, когда эти картины предоставлены посетителям выставки к обозрению.

Выставочная деятельность отца и его литературные труды могли давать денежные средства, хватавшие лишь для скромной жизни с семьей. Но из этих средств невозможно было покрывать особые, крупные расходы в целях, тесно связанных с его творческой деятельностью и являв-

шихся для нее необходимой предпосылкой, как, например, вышеупомянутая постройка мастерской в Мезон-Лаффитте под Парижем, его частые, очень дорого стоившие путешествия, переезд из Франции в Россию и т. д. В каждом из этих случаев необходимо было располагать большой денежной суммой, получить которую возможно было только посредством единовременной продажи значительного числа картин. Это могло осуществиться или аукционом, который устраивался по окончании одной из выставок, или же продажей какой-либо серии картин в руки одного лица, как это было с туркестанской серией, купленной П. М. Третьяковым При этом, однако, совершенно так же, как и при выставочной деятельности, отец подчинял свои денежные интересы интересам идейного характера и шел на самые большие материальные жертвы ради достижения двух условий: сохранения хотя бы своих лучших произведений для родины, неразрозниванiя отдельных серий картин. Последнего условия можно было достигнуть, конечно, только при продаже серии в руки одного лица.

Стремясь распространять идею мира среди народов всего света, отец из чисто патриотических побуждений прилагал все усилия к тому, чтобы картины его выставок, проделав длинный путь по возможно большему числу стран Старого и Нового Света, возвратились бы домой и остались навсегда на родине.

Поэтому на каталогах заграничных выставок бывали иногда надписи, гласящие, что выставленные картины не продаются. И только острая нужда в деньгах и отсутствие надежды на продажу картин в России могли заставить отца решиться на аукцион за границей. Но и тут перед началом аукциона он делал обычно попытки сохранить как можно большее число своих произведений для России, предлагая наиболее состоятельным коллекционерам, как, например, П. М Третьякову, покупавшему картины по большей части или целыми сериями или группами для помещения их в своей публичной галерее без разрозниванiя, отец делал еще большие уступки, снижая цену до трети [84].

Даже предложение такого солидного заграничного покупателя, как принц Уэльский, выразившего русскому дипломатическому чиновнику М. Бартоломе пожелание, чтобы индийские картины Верещагина непременно остались в Англии, не соблазнило отца. В письме В. В. Стасову от 13 марта 1879 года, сообщив о желании принца, отец пишет, что ему

«хотелось бы оставить их в России, хоть и за меньшую цену».

В письме же П. М. Третьякову от 9 февраля 1887 года отец говорит: «Мне предлагают выставлять и продавать мои работы за морем, и я с ужасом думаю о том, что не в России, а где-нибудь в Америке очутятся мои лучшие работы. Коли соберетесь с деньгами, приобретайте что поинтереснее; по окончании выставок я отдам Вам дешевле» [85].

Второе правило, к которому отец стремился при продаже картин и которому он придавал особенно важное значение, состояло в том, чтобы продавать целые серии в одни руки при условии, что входящие в их состав картины останутся неразрозненными навсегда.

Отличительной особенностью творчества Верещагина, которую отмечали художественные критики, как заграничные, так и русские, была серийность огромного большинства его произведений. Отдельные картины одной и той же группы или серии не изображали самостоятельных, обособленных эпизодов, а были между собой внутренне связаны. Чтобы произвести на зрителя более сильное впечатление, а главное, чтобы лучше выявить вложенную в них мысль, художник развивал один и тот же сюжет во многих картинах, давая несколько следующих один за другим моментов одного события. На это указывает сам отец в письме В. В. Стасову (от середины марта 1874 года) по поводу своей первой капитальной серии картин — туркестанской. В этом письме он называет себя «новатором», который, по его выражению, «перешагнул» через рутинное, ничем в сущности не оправдываемое правило: *«художнику-живописцу довольствоваться моментом и предоставить дальнейшее развитие этого момента литературе».* Отец решительно отвергает это правило как «давно ожидающее погребения» [86].

Таким образом, каждая серия картин Верещагина представляет собой нечто единое, и потому удаление из ее состава хотя бы одной картины неминуемо ведет к нарушению последовательности целого.

Не удивительно поэтому, что при каждых переговорах о продаже, если только они возникали, отец всегда ставил в первую очередь непременное условие, чтобы покупаемая серия никогда не разрознивалась.

Но сколько усилий ни прилагал он для достижения этого условия, на какие материальные жертвы ни шел, ему уда-

лось получить полное согласие покупателя только в одном, единственном случае, а именно при продаже серии туркестанских картин

Первоначально эта серия была продана отцом П. М. Третьякову, который взял себе в компаньоны по покупке своего брата С. М. Третьякова и Д. П. Боткина, и только позднее она перешла в единоличное владение первого из них, причем Боткин потребовал было разделения всей коллекции на две части [87]. Узнав об этом, отец, находившийся в это время в Бомбее, в Индии, писал В. В. Стасову: «Не могу Вам сказать, как неприятно это мне было слышать; из желания оставить все картины и этюды неразрозненными я отказался от суммы, гораздо большей, которую доставила бы мне продажа порознь, а теперь благодаря моему отсутствию все старание пошло ни к чему» [88].

Самому же П. М. Третьякову отец сообщил условия продажи еще перед отъездом в Индию письмом в конце марта 1874 года, в котором писал:

«Милостивый государь, Павел Михаилович,

к тому условию, которое Дмитрий Петрович Боткин со слов Александра Константиновича Гейнса [89], вероятно, уже сообщил Вам (а именно, что коллекция купленных Вами картин не может быть разрознена ни Вами, ни потомками Вашими), я позволяю себе прибавить просьбу — отправлять картины на выставки — всемирные или иные, если бы это случилось, не иначе как в составе всей коллекции или по крайней мере трех четвертей ее, а также не дозволять при таком случае Академии разбрасывать ее с тою бестолковостью, которая ее везде и всегда отличает» [90].

Из содержания этого письма мы видим, что отец не только считал недопустимым разрозниванйе туркестанских своих картин, но не соглашался даже на кратковременное их распыление. Павел Михайлович Третьяков и сам был того мнения, что произведения художника, проникнутые единой мыслью и преследующие единую, общую цель, имеют максимальную ценность и значение именно в своей совокупности и нераздельности

Окончено 20 апреля 1971 года
Карловы Вары. *В. Верещагин*

ПРИМЕЧАНИЯ И КОММЕНТАРИИ

ПРИМЕЧАНИЯ К ВСТУПИТЕЛЬНОЙ СТАТЬЕ

[1] Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. 1874—1898. М., 1963, с. 37

[2] В. В. Верещагин. На войне. Воспоминания о русско-турецкой войне 1877 г. М., 1902, с. 298

[3] См.: А. И. Ульянова-Елизарова. Воспоминания об Александре Ильиче Ульянове. — В сб.: Александр Ильич Ульянов и дело 1 марта 1881 г. М.—Л., Государственное издательство, 1927, с. 70, 71

[4] Н. К. Крупская. Воспоминания о Ленине. М., 1957, с. 401

[5] См.: С. И. Мицкевич. Революционная Москва. 1888—1905. М., 1940, с. 56, 57

[6] Каталог посмертной выставки картин и этюдов В. В. Верещагина. СПб., 1904, с. 1

[7] Цит. по: М. К. Клеман. Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева. М.—Л., 1934, с. 273

Каталог Общества изящных искусств имени В. В. Верещагина. г. Николаев. 1914, с. 13

[9] Л. В. Маяковская. Пережитое. Из воспоминаний о Владимире Маяковском. Тбилиси, 1957, с. 105

[10] Цит. по: А. Лебедев, Г. Бурова. В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., 1953, с. 30, 31

[11] Цит. по: Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. М., 1951, с. 212

[12] Литературное наследство. Из парижского архива И. С. Тургенева. Т. 73, кн. 1. М., 1964, с. 311

[13] «Неделя», 1886, 9 марта, № 10, стб. 347, 348

[14] Ян Неруда. Верещагин. Избранное. М., 1950, с. 516

[15] Т. Драйзер. Гении. Рига, 1950, с. 56

[16] Цит. по: А. Н. Шифман. Лев Толстой и Восток. М., 1971, с. 330

[17] Е. Я. Люстерник. Русско-индийские экономические, научные и культурные связи в XIX в. М., 1966, с. 156, 157

[18] Литературное наследство. Из парижского архива И. С. Тургенева. Т. 73, кн. 1. М., 1964, с. 315

[19] Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, ф. 17/54

[20] «Новое время», 1881, 5 ноября, № 2044

[21] См.: Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. М., 1951, с. 115

[22] В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., 1953, с. 221

ПРИМЕЧАНИЯ АВТОРА И КОММЕНТАРИИ К ВОСПОМИНАНИЯМ *

[1] Елизавета Кондратьевна Фишер, по отчиму Рид (1856—1941) — первая жена В. В. Верещагина. Знакомство художника с ней произошло в начале 1870 г. в Мюнхене. Определение «неудачный», которое дает этому браку автор книги, по-видимому, следует относить лишь к последнему периоду этого семнадцатилетнего супружеского союза. Долгие годы их совместной жизни были наполнены взаимопониманием. Елизавета Кондратьевна являлась верным помощником мужа, его секретарем, делоустроителем, спутником во многих путешествиях. Она была первой из европейских женщин, проникших в Гималаи во время экспедиции Верещагина в Индию в 1874—1876 гг. Показательно письмо художника В. В. Стасову от 11/23 февраля [1875 г.]: «Я в самой середке Гималайев, в малом королевстве Сикким [...] Это время занимался в буддистских монастырях, а допрежь того на высоте 15 000 фут[ов] чуть не замерз со своею супружницею: снег, которым нам пришлось идти последний день подъема на гору Канчинга (28 000 ф[утов]), испугал моих спутников, и они за нами не изволили последовать [...] Замечательно, что я выбился из сил и положительно заявил об этом прежде, чем моя дорогая спутница, моя маленькая жена, слабая и мизерная [...] Зато после, когда первое изнурение прошло, она, не говоря худого слова, грохнулась» (Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. М., 1950, с. 31).

Елизавета Кондратьевна — автор книги на немецком языке «Очерки путешествия в Гималайи г-на и г-жи Верещагиных». СПб., 1883.

Охлаждение в отношениях супругов следует относить к середине 1880-х гг. Некоторые материалы в архиве художника позволяют судить, что в значительной мере вина за этот разрыв лежит на Елизавете Кондратьевне, чей образ жизни оказался несовместимым с представлениями художника о семейном очаге.

[2] Москва *10(22) января 1890 г.*

Кажется, мы толчем воду: доверие мое к тому, что ты можешь не поддаваться соблазну, утратилось и не воротится:

---

* Комментарии к воспоминаниям составлены Ю. В. Новиковым.

держать тебя взаперти в деревне я не могу и не хочу, а следить, присматривать за тобой мне просто противно — ввиду этого жить с тобой вместе я не буду больше никогда. Я предложил тебе развестись для того, чтобы предоставить тебе свободу располагать собою, как ты хочешь [...] Позволь мне сказать тебе, что я не хочу более продолжать эти пререкательства и предваряю тебя, что если ты имеешь намерение заставить меня изменить мое решение, то ты не успеешь в этом [...] Решение мое покончить со всеми дрязгами и ссорами нашего совместного житья бесповоротно, и мы более не сойдемся. От тебя зависит - быть нам в добрых или дурных отношениях письменно» (цит. по: А. К. Лебедев. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. 1824—1904. М., 1972, с. 343). Брак между Елизаветой Кондратьевной и В. В. Верещагиным был расторгнут в 1890 г., но Елизавета Кондратьевна пользовалась до смерти художника денежной помощью и была включена в его завещание.

2 Свое музыкальное образование она начала в Московской консерватории, где училась в течение одного года. Сохранилось ее прошение о принятии в Московскую консерваторию «для специального изучения игры на фортепиано» (прим. автора).

3 Так как дело о разводе моего отца с первой женой тянулось очень долго, то узаконение брака его с Л. В. Андреевской произошло 7 июля 1893 года (прим. автора).

4 В 1853 г., по окончании Александровского царскосельского малолетнего корпуса, Верещагин был определен в Морской кадетский корпус. Блестяще окончил его в 1860 г. со званием гардемарина флота, но отказался от карьеры офицера флота, решив всецело посвятить себя искусству.
Пребывание в корпусе, по признанию самого Верещагина, мало что дало ему для последующей творческой жизни, хотя следует отметить, что именно в эти годы формируются основные интересы будущего художника, здесь он начинает серьезно заниматься живописью. Следует указать и на ряд знакомств, которые впоследствии переросли в прочные привязанности. В числе воспитанников корпуса, учившихся вместе с Верещагиным, надо отметить Н. А. Римского-Корсакова, будущего режиссера Александринского театра Ф. А. Юрковского, К. М. Станюковича, будущего вице-адмирала Н. И. Скрыдлова, заступившего на место адмирала С. О. Макарова после гибели последнего вместе с Верещагиным на борту «Петропавловска». Впечатления Верещагина о годах, проведенных в Морском корпусе, отражены в его автобиографической книге «Детство и отрочество художника В. В. Верещагина». Т. 1. Деревня. — Корпус. — Рисовальная школа. М., 1895.

5 Подобный эпизод мог скорее всего произойти в конце 1891 г., когда закончилось длительное турне художника,

объехавшего с выставками своих картин ряд городов США. Вернувшись в Европу, Верещагин вел дела по ликвидации парижской мастерской накануне своего окончательного обоснования под Москвой. В этот момент и могла состояться поездка Верещагина в Швейцарию.

5 Менцель Адольф Фридрих Эрдман (1815—1905) — крупнейший немецкий художник-реалист XIX столетия, живописец и график. Особое место в его творческом наследии занимает полотно «Железопрокатный завод», о котором В. В. Стасов писал: «...Это настоящая кузница циклопов, но нынешних, правдивых, не выдуманных и не идеализированных. Эта картина со сценами из рабочей, каторжной жизни, одной части нынешнего народа — [...] чудная оборотная сторона той медали, которая рисует у Менцеля другую часть народа, богатого, сытого, праздного...» (В. В. Стасов. Собр. соч. Т. 4. СПб., 1906, с. 117). Менцель работал и в батально-историческом жанре.
Творчество Верещагина находит горячую поддержку у Менцеля. Отмечая успех своей выставки в Германии, Верещагин вспоминал: «Менцель, напр[имер], которого я считаю лучшим художником в Европе, не иначе говорил о *«Перевязочном пункте»* (полотно Верещагина из серии войны 1877—1878 гг. — *Ю. Н.*), как высоко поднявши палец кверху!» (Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2, с. 143).

7 Имеется в виду так называемый Мольтке Старший, Хельмут Карл Бернгард (1800—1891) — генерал-фельдмаршал, военный теоретик. С момента прихода Мольтке в 1858 г. на высшие командные должности в прусский (с 1871 г. — имперский) генштаб последний превращается в орган планирования и подготовки германской военщины к захватническим войнам. При участии Мольтке германский милитаризм осуществил ряд войн: с Данией (1864), Австрией (1866) и Францией (1870—1871). Мольтке оказал большое влияние на теорию и практику германского генштаба последующего времени. В своих многочисленных теоретических трудах он усиленно проводил мысль о неизбежности войн и их «цивилизующей» роли, способствующей якобы техническому и даже нравственному прогрессу человечества.
Верещагин так описывал события, связанные с выставкой его картин в 1882 г.: «Мольтке ворчал в Берлинском обществе на картину мою, представляющую императора Александра II — что они там находят! (Речь идет о полотне Верещагина «Император Александр II под Плевной 30 августа 1877 г.».— *Ю. Н.*) — говорил, что подумают, будто и наш, т. е. германский император, так же сиживал: а то как же, смешно императору махать саблею. Солдатам и школам запрещено было ходить гуртом на мою выставку...» (Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. М., 1951, с. 115).
Примечательны воспоминания французского художественного критика Жюля Кларети (напечатанные им в париж-

ской газете «Тан», 1896, 17 декабря) об эпизоде, видимо, тоже относящемся к выставке 1882 г.: «Однажды г. Мольтке посетил выставку коллекций его картин. Верещагин сопровождал фельдмаршала по всей своей выставке. Как солдат г. Мольтке казался глубоко заинтересованным этими трагическими сценами — конвой раненых, траншеи из снега, Скобелев, галопирующий перед фронтом своих войск и кричавший победителям Шипки: «От имени родины, спасибо, мои друзья!» Но Верещагин решил показать полководцу полотно, которое для него, философа палитры, было выражением, вкратце, его взгляда на войну, убийства и завоевания.

Он привел г. Мольтке к картине, изображающей пирамиду черепов [...] («Апофеоз войны». — *Ю. Н.*).

Картина, безусловно, верная, ваше превосходительство! Г. Мольтке смотрел.

— Русская надпись, — прибавил спокойно Верещагин, — значит: «Посвящается всем завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим».

В глазах маленького старика показалось некоторое смущение — Мольтке ничего не ответил. Он стоял с лицом японской маски, поднятым по направлению сероватых черепов. Между тем Верещагин своим отрывистым, чистым, ясным и упрямым, привыкшим повелевать голосом старался вдолбить каждое слово, как мстящую иронию, в уши солдата Садовы и Седана.

— ...Всем великим завоевателям, прошедшим... настоящим... и будущим!.. Всем завоевателям...

Но г. Мольтке не слушал больше. Он очень скоро оставил, как бы убегая, зловещий трофей Тамерлана и быстро направился к другой картине, в то время как Верещагин продолжал повторять эту надпись, выражавшую всю мысль его произведения» (В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., 1953, с. 111, 112).

[6] Показательны споры, разгоревшиеся вокруг имени художника во время так называемого «тютрюмовского дела». После впечатляющего успеха выставки туркестанских работ в 1874 году Академия художеств вынуждена была присвоить Верещагину звание профессора (высшее звание в академической системе), минуя пять промежуточных степеней — случай чрезвычайно редкий в истории Академии. Верещагин, принципиальный враг всякой чиновной субординации в искусстве, публично отказался от этого звания, бросив вызов всей академической косной системе. Это был беспрецедентный акт гражданского мужества, который был расценен как призыв к неподчинению, тем более что Академия художеств возглавлялась членами царствующего дома. Тотчас в газетах развернулась ожесточенная травля художника. Первым начал ее Г. Урусов, который на страницах «Современных известий» недоумевал: «..В течение веков почти все наши и не наши художники с боя, жертвуя часто и жизнью и всем, старались достигнуть звания профессора. Потом, в недавнее время стали показывать

вид, что-де неважная штука «профессор». А тут вдруг уже не равнодушие, а какая-то злобная ненависть к когда-то лакомому, идеальному званию. Вникните в заявление почтенного г-на Верещагина: как он отмахивается руками и ногами «начисто» от звания профессора, точно Академия холодную лягушку в пазуху ему всунула».

Но верха злобной клеветы достиг академик живописи Н. А. Тютрюмов в статье «Несколько слов касательно отречения г. Верещагина от звания профессора живописи» на страницах газеты «Русский мир» в сентябре 1874 г. С одобрения руководящих лиц Академии Тютрюмов объяснял отказ художника от звания тем, что его интересуют лишь деньги, а не искусство. Попутно автор статьи нашел объяснение высокой продуктивности Верещагина в том, что его картины делались не им самим, а группой наемных мюнхенских художников. Такие факты выставочной деятельности художника, как дешевые каталоги, новинки в технике экспозиции, свободный вход на выставку, Тютрюмов объясняет безудержным стремлением к саморекламе. Нагромоздив кучу гнуснейших измышлений, академик не потрудился их даже сколько-нибудь серьезно обосновать. Эта клеветническая статья взволновала художников демократического лагеря, тем более, что Тютрюмов обвинял Верещагина от лица всех русских художников. В печати появился ряд статей, в которых выражалось возмущение вылазкой Тютрюмова и Академии. Видные деятели русского искусства — В. В. Стасов, И. Н. Крамской, И. И. Шишкин, Н. Н. Ге и многие другие — выступили в печати, опровергая пункт за пунктом измышления Тютрюмова. По просьбе Стасова Товарищество мюнхенских художников провело расследование наиболее одиозных обвинений и разоблачило их, приперев Тютрюмова к стенке. Не будучи в состоянии повлиять на общественное мнение, руководство Академии вместе с ее тогдашним вице-президентом вел. кн. Владимиром Александровичем административно-цензурными мерами добилось запрета на публикацию статей, в которых выражалось сочувствие оклеветанному художнику. По свидетельству современников, эти события нанесли Академии удар, который она не получала со времен выхода из ее стен четырнадцати молодых художников-протестантов.

[9] Горшельт Теодор (Федор Федорович) (1829—1871) — немецкий художник-реалист, много работал в области батального жанра. С 1858 г. в течение ряда лет работал в России (в советских музеях хранится довольно большое количество его работ). Подолгу находясь в России, на Кавказе, Горшельт для доработки своих картин обычно возвращался в Мюнхен, где с ним, по-видимому, и познакомился Верещагин. Верещагин длительное время пользовался мюнхенской мастерской Горшельта (в частности — там же познакомился с Е. К. Фишер). В мастерской Горшельта была создана значительная часть картин туркестанской серии.

[10] Трудно переоценить значение Владимира Васильевича Стасова в формировании творческих интересов Верещагина, в деле пропаганды искусства художника. Дружба виднейшего трибуна передвижников с Верещагиным длилать тридцать лет. Стасов особенно ценил демократическую направленность творчества Верещагина: «Только у Вас, Сурикова [...] да у Верещагина в целой Европе я только и нахожу те глубокие ноты, с которыми ничто остальное в искусстве несравненно — по правде истинной, перечувствованной до корней души», — писал он И. Е. Репину (И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. 1887—1894 М.—Л., 1949, с. 128). Многочисленные критические статьи, написанные Стасовым о творчестве Верещагина, помогали художнику в формировании собственного творческого кредо. Благодаря Стасову он ускорил работу над серией полотен, посвященных подвигу русских солдат в войне за освобождение Болгарии: «Он было все собирался продолжать свою «Индийскую эпопею», — писал Стасов Толстому 4 марта 1879 г. — но я крепко приставал к нему, чтоб он все оставил и писал скорее свою *русско-турецкую войну* [...], и он, кажется, согласился. Тут будут удивительные вещи, в том числе и картины многих *безобразий* на войне и *нелепостей* высшего начальства и всякой поганой военной аристократии, все это рядом со всем чудесным, что делал сам русский народ, под видом солдат и офицеров [...]» (В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., 1953. с. 16). Приведенные слова Стасова удивительно точно характеризуют содержание серии о войне 1877—1878 гг., когда та еще не была написана. В своих статьях Стасов неоднократно указывал на своеобразие Верещагина в русском искусстве. Хотя Верещагин формально и не состоял в Товариществе передвижных художественных выставок, он для Стасова оставался примером истинного художника-демократа, последовательно верного передвижническим традициям. Не все проходило гладко в длительном общении критика и художника. Следует сказать, что резкость и вспыльчивость Верещагина явились причиной длительной размолвки между ними, наступившей после 1883 г. Несмотря на это, Стасов-критик продолжал неустанно пропагандировать творчество художника.

[11] Третьяков Павел Михайлович (1832—1898) — коллекционер, основатель Третьяковской галереи. Значительную роль в развитии русского реалистического искусства сыграла принципиальная установка Третьякова на пропаганду произведений, выполненных в духе прогрессивных, демократических идей. Вспоминая о Третьякове, художник М. В. Нестеров говорил: «Кому не приходила в голову мысль о том, что, не появись в свое время П. М. Третьяков, не отдайся он всецело большой идее, не начни собирать воедино Русское Искусство, судьбы его были бы иные, быть может, и мы не знали бы ни «Боярыни Морозовой», ни «Крестного хода», ни всех тех больших и малых картин, кои сейчас украшают знаменитую Третьяковскую

галерею. Тогда, в те далекие годы, это был подвиг [...]» (цит. по: А. П. Боткина. Павел Михайлович Третьяков. М., 1951, с. 11, 12).

Отношения, завязавшиеся между Третьяковым и Верещагиным в 1872 г., продолжались до самой смерти собирателя. Учитывая сложный характер Верещагина, его прямоту, доходящую до резкости, эти отношения не всегда были ровными и безоблачными. Чаще всего недоразумения возникали из-за разногласий в оценке работ художника. Верещагин, постоянно нуждавшийся в деньгах для организации грандиозных выставок, путешествий и устройства мастерских, не всегда соразмерял свои требования со сравнительно скромными финансовыми возможностями Третьякова, который нередко покупал работы Верещагина по цене большей, чем он выплачивал И. Е. Репину, И. Н. Крамскому и другим художникам. Сравнивая творчество Верещагина с работами крупнейших европейских мастеров батального жанра, Третьяков писал: «Что за сравнения, то с Жеромом, то с Ор. Верне, то с Детайль, то с Невилем. Я считаю и считал всегда Верещагина таким колоссом, что по многим сторонам его таланта не знаю никого из всех современных художников — включая Фортуни — ему равного [...]» (А. П. Боткина. Павел Михайлович Третьяков. М., 1951, с. 170). Глубоко чуждый какой-либо лести, весьма скупой на похвалы, Верещагин, в свою очередь, высоко оценивал деятельность Третьякова. А. П. Боткина (дочь Павла Михайловича) вспоминала эпизод, происшедший в художественном совете Третьяковской галереи накануне отъезда Верещагина в Порт-Артур, когда между наследниками Третьяковых возникла конфликтная ситуация по поводу представительства в совете галереи: «Вдова Сергея Михайловича (брата П. М. Третьякова. — *Ю. Н.*) Елена Андреевна была обижена тем, что Городская дума провела в уставе параграф, гласящий, что в художественном совете один член будет представителем семьи Павла Михайловича по ее выбору. М. П. Боткин взялся восстановить права Елены Андреевны Третьяковой и предложил, чтобы периодически чередовались представители семей Павла Михайловича и Сергея Михайловича. Когда вопрос был поставлен на обсуждение, поднялась мужественная и прекрасная фигура В. В. Верещагина, и он заявил, что не говоря о том, что в соотношении ценности коллекций Павла Михайловича и Сергея Михайловича они относятся, как семь к одному, художественные их заслуги далеко не равны. Павел Михайлович собирал всю жизнь, отдавая силы, знания и любовь к этому делу, собирал идейно и систематически, создав всемирно знаменитое собрание, тогда как Сергей Михайлович был только любителем [...] Вопрос больше не поднимался [...]» (там же, с. 185).

12 Владимир Александрович Романов (1847—1909) — вел. князь, главнокомандующий петербургским военным округом и гвардией, с 1876 г. — президент Академии худо-

жеств. Один из непосредственных виновников расстрелов 9 января 1905 г. Вел. князь достаточно ясно выразил свое отношение к Верещагину еще во время так называемого «тютрюмовского дела» (см. прим. 8), когда при его участии цензурный комитет наложил запрет на публикацию в печати статей, выражавших сочувствие оклеветанному Верещагину. Позже Владимир Александрович неоднократно подчеркивал свое враждебное отношение к творчеству художника. Впрочем, это не оставалось безнаказанным. И. Н. Крамской был прав, говоря, что «с Верещагиным шутить нельзя». Верещагин даже в деловой переписке с конференц-секретарем Академии художеств П. Ф. Исеевым не считал нужным скрывать своего презрения к дилетантизму «высочайшего покровителя искусств» «[...] меня удивляет, что е[го] в[ысочество] Владимир Александрович за бытность в Париже позволил себе так резко выражаться о моих работах, которые он даже не видел. Это совсем не рекомендует его уменья различать послушных богомазов от независимых художников» (Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. М., 1951, с. 198). Достаточно характерен и эпизод, связанный с работой Верещагина над темой войны 1812 года. Вел. князь выразил сомнение в компетентности художника, изобразившего Наполеона не в традиционной треуголке, а в меховой шапке с наушниками. Верещагин тогда переслал вел. князю копии исторических документов, подтверждавших его правоту с краткой и по-верещагински выразительной запиской: «Впредь так уверенно не рассуждайте!»

Случай, аналогичный приведенному автором, является не единственным в «великосветской» практике художника. Нечто подобное произошло и с вел. князем Александром Александровичем (будущим Александром III), которого Верещагин не допустил в свою мастерскую в ответ на пренебрежение, которое тот проявил по отношению к художнику, заставив прождать его безрезультатно несколько часов в приемной Аничкова дворца: «Наследник, за бытность здесь, хотел ко мне приехать, — сообщал Верещагин Стасову в 1879 г., — но я просил Кумани, известившего меня об этом, не трудиться, ибо я не желаю показывать ему мои работы, точно так же, как он не пожелал видеть мою картину, ему, как помните, представленную. У Влад[имира] Александр[овича] я также не был, и он ко мне не пожаловал; стороною я слышал, что е[го] в[ысочество] крепко ругал меня за *невозможные* сюжеты [...] Ник[олай] Николаевич (вел. князь, третий сын Николая I. — *Ю. Н.*), бывший у меня 2 раза, сомневался, поймут ли в России такие картины, как «Наши победители» и «Наши побежденные», а также «На Шипке все спокойно». Стороною слышал, что он, хваля мои работы, высмотрел в них *тенденцию* — еще бы! Все это — и злоба Владимира и мнение Николая — похожи, как представителей самого яркого консерватизма; показывают, что я стою на здравой, нелицемерной дороге, которая поймется и оценится в России».

(Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. М., 1951, с. 66).

13 1890-е гг. являлись периодом, когда Верещагин много и плодотворно работал в литературе: писал книги и статьи, выступая в самых различных жанрах. Наиболее полный (но далеко не исчерпывающий) список литературных произведений Верещагина приведен в монографии А. К. Лебедева «В. В. Верещагин. Жизнь и творчество. 1842—1904». М., 1972, с. 351—354.

Художественное творчество Верещагина в глазах современников и потомков заслонило его литературную деятельность. А ведь репортажи с театров военных действий, заметки этнографического характера, путевые впечатления, размышления об искусстве, острые полемические статьи по вопросам внутренней и внешней политики России, воспоминания о себе и современниках регулярно появлялись в русской и зарубежной печати, на протяжении почти сорока лет привлекая интерес общественности. Первые литературные опыты художника относятся к концу 1860-х годов и были, как вспоминал позже Верещагин, одобрены И. С. Тургеневым. Последняя заметка была послана Верещагиным из Порт-Артура за несколько недель до гибели. Имя Верещагина-критика, Верещагина-историка и публициста было широко известно европейскому читателю последней трети прошлого века, популярность Верещагина была шире, чем многих современников художника, чьи имена стали достоянием национальной и мировой культуры лишь некоторое время спустя. Следует сказать несколько слов о главных литературных произведениях художника. Повесть «Литератор» (М., 1894; в том же году была издана за рубежом под названием «Военный корреспондент») была написана по материалам русско-турецкой войны 1877—1878 гг. В лице военного корреспондента Сергея Верховцева читатель легко узнает самого художника, многие сюжетные коллизии повести совпадают с событиями из жизни Верещагина. В горьких рассуждениях Верховцева о судьбе своего творчества в царской России чувствуется личный опыт автора: «Выпустишь труд, хорошо обдуманный, осмысленный рассказ из пережитого, перечувствованного, — «Тенденция, тенденция. Злой умысел! Это вредный человек!» — не затруднятся и не постыдятся изречь... В России выворачивали наизнанку самого человека, допытывались его тайных помыслов и побуждений. Критика граничила с ненавистью, сыском, доносом».

Этим же «пережитым и перечувствованным» полны книги воспоминаний — «Детство и отрочество художника В. В. Верещагина» (М., 1895) и «На войне в Азии и Европе» (М., 1894). Первая книга является наиболее полным и точным источником о ранних годах жизни Верещагина, о становлении творческих интересов художника и его личности. Вторая книга, посвященная туркестанской экспедиции и войне 1877—1878 гг., много дает для понимания всего по-

следующего творчества Верещагина. Увлекаясь первоначально войной лишь как возможностью видеть «большие человеческие страсти» и участвовать в них, Верещагин превращается в человека, осознающего «обыденные мерзости» войны, начинает активно бороться с ними.

Три книги — «Наполеон I в России» (см. прим. 48), «Иллюстрированные автобиографии нескольких незамечательных русских людей» (М., 1896) и «На Северной Двине. По деревянным церквам» (М., 1895) — являются по сути расширенными каталогами к большой выставке 1895 г., точнее даже — расширенными комментариями к отдельным картинам, в которых художник стремится наиболее полно выявить свои взгляды на историю, народное искусство и русский национальный характер. Наиболее самостоятельны в литературном отношении, пожалуй, «Иллюстрированные автобиографии...», в которых художник, следуя лучшим традициям русской демократической литературы, обращается к теме людей труда, «незамечательных» для официозной истории — мастерового, странника-богомольца, старого дворецкого, старухи-нищенки. Близкие по своему характеру к зарисовкам Глеба Успенского, эти наброски временами по языку и яркости характеров созвучны лучшим страницам прозы Лескова.

«Листки из записной книжки» были изданы отдельным томом в 1898 г., но продолжали выходить в виде заметок в нескольких периодических изданиях до последних дней художника. «Листки» представляют собой ряд статей, в которых Верещагин выступает как художник, критик, острый наблюдатель, воин, гуманист и патриот. Очень многие «листки из записной книжки» актуальны и ценны по сей день. Верещагин оставил немало глубоких мыслей о природе искусства, много внимания было уделено им и защите принципов реалистического искусства как от крайностей формализма, так и от злейшего, по его мнению, врага реализма — натурализма: «Мне случалось писать о реализме, теперь еще раз скажу: реализм картины, статуи, повести, музыкальной пьесы составляет не то, что в них реально изображено, а то, что просто, ясно, понятно вводит нас в известный момент интимной или общественной жизни, известное событие, известную местность. Есть немало художественных произведений, которые исполнены реалистично, но самые эти произведения не могут быть причислены к школе реализма» (Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 3. М., с. 119, 120).

14 Кресло это в настоящее время находится в Николаевском художественном музее имени В. В. Верещагина (прим. автора).

15 Нэцкэ *(яп)*. — произведения миниатюрной декоративно-прикладной пластики, распространенные в Японии с XVII столетия. Первоначально имели значение талисмана. Впоследствии нэцкэ использовались как брелоки. Изготовлялись из дерева, слоновой кости, фарфора и металла. Небольшие по размеру (от 2 до 10 см) и снабженные

сквозным отверстием, нэцкэ служили для крепления кошельков, кисетов и пр. к поясу кимоно.

[16] Скобелев был суеверен и считал, что будет более невредим на лошади белой масти. Белая лошадь, белый летний китель и белая фуражка были причиной тому, что солдаты и болгары стали называть его «белым генералом» (прим. автора).

[17] Струков Александр Петрович (1840—1911)—генерал, участник русско-турецкой войны 1877—1878 гг. В первый период войны был адъютантом главнокомандующего русскими войсками, а позже — командиром казачьих соединений, участвовавших под командованием Скобелева в рейде на константинопольском направлении. Верещагин был близко знаком со Струковым, имя его часто упоминается в переписке художника. Во время войны 1877—1878 гг. Верещагин был прикомандирован к авангардному отряду, которым командовал Струков.

[18] Михаил Дмитриевич Скобелев (1843—1882) — генерал от инфантерии. Занимал ряд крупных военных и административных постов в Туркестане. В годы русско-турецкой войны 1877—1878 гг. приобрел большую известность своими активными боевыми действиями при обороне Шипкинского перевала, во время героического зимнего перехода через Балканы, а также смелым рейдом в направлении Константинополя, на подступах к которому, в местечке Сан-Стефано, был остановлен специальным приказом Александра II, опасавшегося вмешательства Англии в пользу разгромленной Турции.
Впоследствии командовал рядом воинских соединений в Туркестане, руководил Ахал-Текинской экспедицией. Верещагин, начиная с первой поездки в Среднюю Азию, был близко знаком со Скобелевым. В войну 1877—1878 гг. художник поступил к Скобелеву адъютантом. Отношение Верещагина к Скобелеву было противоречивым: отмечая, что «как гражданин и политик Скобелев был плох», художник искренне восхищался удалью и открытостью в характере этого человека, указывая, что «военный талант Скобелева был перворазрядный» (Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. М., 1953, с. 124).

[19] Отношение Верещагина к религии было им неоднократно высказано во многих письмах и беседах с современниками. Один из близких знакомых художника А. В. Жиркевич вспоминал: «По его словам, и он и его жена не признают православия, катехизисов, богослужений, попов, обрядовой стороны религии и считают эту сторону обманом, фарисейством. Детей они никогда не водят в церковь. Всякие молитвы считает он профанацией [...] веруя, что вся вселенная движется по непреложным законам [...] Если бы жена его была верующая в узкопоповском смысле, то он не мешал бы ей по-своему воспитывать детей; но когда дети обратились бы к нему, то он сказал бы им правду [...] что бывают разные взгляды: одни веруют, что мир существует

5000 лет, а другие, что он существует бесконечно. При этом он прибавил бы, что думает сам, как последние» (цит. по: А. К. Лебедев. В. В. Верещагин. М., 1972, с. 281). Показательно письмо художника Лидии Васильевне, написанное в Японии: «Боюсь, чтобы бабушка не стала преподавать детям свои учения, не жалея детских головок: я ведь все переломаю снова, чтобы не развращать разум детский учением о поклонах пониже, о просьбах понастойчивее и послезливее, о лицемерии помолчаливее. Умоляю тебя, голубок мой, читай больше с детками и объясняй...» (там же).

20 Верещагин дважды предпринимал поездки в Индию: в 1874—1876 и 1882—1883 гг. Во время первой поездки Верещагин проник в труднодоступные области Гималаев, создал огромное количество этюдов к индийской серии картин, основную мысль которой художник достаточно ясно выразил в своем письме к В. В. Стасову: «Помнится, Вы были в восторге [...], когда я сообщил Вам замысел моих картин: *история заграбастания Индии англичанами*. Некоторые из этих сюжетов таковы, что проберут даже и английскую шкуру, и, уж наверно, в лести и низкопоклонстве перед английским моголом, как и перед тюркскими, меня никто не заподозрит [...] Много принцев, от Уэльского до нашего императора включительно, придется мне изображать, но, признаюсь, я не буду разбирать, кто из них более негодяй или более презренен [...], я буду брать их как исторические лица и модели...» (Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1, с. 241).
Вторая поездка была связана со следующим замыслом художника — «трилогией казней», где, наряду с распятием на кресте у римлян, с повешением народовольцев в России, вынашивался замысел создания полотна о казни англичанами участников восстания сипаев в Индии. О том, что эта поездка явилась для художника вынужденной, свидетельствует письмо к Стасову осенью 1882 г. из Индии «Уже, конечно, сюжетов не найду здесь, а только сделаю несколько этюдов. Не дикая ли это вещь, что до сих пор к *писанию* (картин. — *Ю. Н.*) относятся так враждебно и подозрительно. В Индии меня считают (большинство) за агента русского правительства, а русское правительство, в особенности *сам*, считают меня за агента революционеров и поджигателей, недостает только, чтобы заподозрили во мне английского агента, несмотря на мою национальность. Кабы не наш белый террор, с каким бы удовольствием покатил я по России, сколько планов составил, но вижу, что теперь это немыслимо» (Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. М., 1953, с. 139).

21 И. С. Зильберштейн. Тургенев и художник В. В. Верещагин (по новонайденным материалам). — Литературное наследство. Т. 73, кн. 1 (из парижского архива И. С. Тургенева). М., 1964, с. 291—335.

22 Там же, с. 291.

Иван Сергеевич Тургенев высоко оценивал искусство Верещагина. В письме П. М. Третьякову в 1876 г. писатель сообщал: «А мне бы нужно было с Вами переговорить. Во-первых — о картинах Верещагина, которые я увидел в первый раз и которые поразили меня своей оригинальностью, правдивостью и силой...» (Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. 1874—1898. М., 1963, с. 122). В 1879 г. Тургенев обратился к издателям парижских газет с просьбой известить публику о готовящейся выставке Верещагина. В статье, помещенной на страницах влиятельной парижской газеты, Тургенев так писал о творчестве Верещагина: «...Особенностью этого таланта является упорное искание правды, физиономии, типического в природе и в человеке, которое он передает с большой верностью и силой, порой несколько суровой, по всегда искренней и величественной. Это стремление к правде, к характерному, наложившее, со времени нашего великого писателя Гоголя, свой отпечаток на все произведения русской литературы, проявляется также под кистью Верещагина, и в русском искусстве... Верещагин несомненно самый своеобразный художник из всех, которых произвела Россия...» (цит. по: И. С. Зильберштейн. Выставка художника В. Верещагина. — Литературное наследство. Т. 73, кн. 1. М., 1964, с. 336).

23 «Амалат-Бек» — произведение Александра Александровича Бестужева (литературный псевдоним — Марлинский) (1797—1837). Активный участник «Северного общества», А. А. Бестужев после разгрома восстания декабристов был сослан в Якутию, затем — солдатом на Кавказ. Ни возраставшая литературная слава, ни выдающаяся отвага не смогли отменить личного приговора Николая I. Бестужев-Марлинский погиб в одном из сражений на Кавказе.
Действие его многочисленных повестей, в том числе и «Амалат-Бека» (1832), происходит на Кавказе, изобилует описаниями батальных сцен, этнографическими зарисовками, насыщено атмосферой экзотического Востока, увиденного сквозь призму романтизма.

24 Гинцбург Илья Яковлевич (1859—1939) — скульптор. Создал ряд портретов деятелей русской культуры. Он автор памятников А. С. Пушкину в Днепропетровске, Н. В. Гоголю в Сорочинцах, И. К. Айвазовскому в Феодосии, Г. В. Плеханову и Д. И. Менделееву в Ленинграде. В первые послеоктябрьские годы Гинцбург являлся одним из активных участников осуществления ленинского плана монументальной пропаганды.
По настойчивому требованию В. В. Стасова Верещагин согласился позировать скульптору в начале октября 1892 г. в Петербурге. Заметки Гинцбурга о том, как создавался портрет, прибавляют немало любопытных черт к характеристике художника. Верещагин согласился позировать скульптору при условии, что сам он тоже будет занят своей обычной работой за мольбертом. «Он действительно позировал мне по целым дням, — вспоминал позже Гинц-

бург, — даже завтракать не ходил, и меня от себя не отпускал. Вместо завтрака он съедал булку и закусывал плиткой шоколада. Позу он сам придумал. «Вот я всегда так работаю, так и сделайте», — сказал он, стоя у мольберта и делая наброски на холсте. Стоял он, не сходя с места, целыми часами. Видно было, что это была его обычная манера работать. Что же касается меня, то я очень уставал, и на второй день, проработав три часа стоя, сказал ему: «Василий Васильевич, я устал; думаю, что вам тоже надоело стоять; не отдохнуть ли нам?» — «Не надо, работайте!» — «Я больше не могу, я не совсем здоров», — заявил я снова после пятичасовой беспрерывной работы. — «Работайте! — сердито оборвал меня этот железный человек, — мало ли при каких обстоятельствах приходится рисовать, и я иногда работаю чуть живой». — «Но ноги не держат больше», — умоляющим голосом, точно прося пощады, взываю я к нему. — «Работайте, работайте! Видите, я стою, не двигаюсь. У вас идет все хорошо, а бросьте, так работа потом не пойдет...» — «Вы прекрасно позируете, Василий Васильевич, очень хорошо стоите», — замечаю я. — «А как же иначе? — отвечает он.— Вы работаете в поте лица, а я буду плохо стоять? Ведь я-то требую, чтобы мне хорошо позировали...» (Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1964, с. 103, 104).

25 Сытин Иван Дмитриевич (1851—1934) — известный русский книгоиздатель. Сын волостного писаря Костромской губернии, Сытин прошел долгий путь от «мальчика» в книжной лавке до крупнейшего издателя и книготорговца. Издательство «И. Д. Сытин и К°» сыграло огромную роль в деле просвещения широчайших народных масс. В сотрудничестве с Л. Н. Толстым Сытин выпускал общедоступные издания по различным областям знания, лубочные картины, календари, буквари, энциклопедии и произведения художественной литературы. С 1897 по 1917 г. под руководством И. Д. Сытина издавалась одна из крупнейших газет — «Русское слово». Издательство Сытина существовало до 1924 г. В первые годы Советской власти деятельность Сытина была отмечена рядом государственных постановлений и присвоением ему в 1928 г. звания персонального пенсионера. В последние годы жизни Сытин написал автобиографические записки — «Жизнь для книги» (М., 1960).

26 К. А. Мазлумов, чиновник московской Палаты мер и весов, был женат на падчерице М. Д. Третьяковой. Бездетные супруги Мазлумовы воспитывали мою двоюродную сестру Лиду, дочь умершего Сергея Васильевича Андреевского, брата моей матери. Лидочка Андреевская была на год моложе моей сестры Лиды и часто гостила у нас, иногда по нескольку месяцев (прим. автора).
Из детей В. В. Верещагина в настоящее время здравствует только автор настоящих воспоминаний. Анна Васильевна Верещагина (род. ок. 1895 г.) умерла от тифа в годы граж-

данской войны. Лидия Васильевна Верещагина (род. в 1898 г.) в годы первой мировой войны была сестрой милосердия военно-полевого госпиталя, умерла в Москве в 1930 г. Ее сын Александр был воспитан и впоследствии усыновлен супругами С. Ф. и А. Е. Плевако, носит фамилию и отчество потомка знаменитого русского адвоката. Александр Сергеевич Плевако в настоящее время живет в Москве и является единственным внуком художника.
Лидия Васильевна Верещагина, жена художника, ненадолго пережила своего мужа — она покончила жизнь самоубийством 24 февраля (9 марта) 1911 г. Официальная версия гласила, что причиной самоубийства являлась неизлечимая болезнь — рак печени. но скорее всего, что причин было несколько. Следует учитывать отношение к памяти художника со стороны правительственных кругов, которые всячески подчеркивали свое пренебрежение к его творчеству. Переговоры вдовы художника с Николаем II через барона Фредерикса относительно создания мемориального экспозиционного комплекса не увенчались успехом. Приобретенные правительством (под давлением общественного мнения) с посмертной выставки произведения художника были помещены в запасник Русского музея. Вся эта атмосфера явной и скрытой травли и издевательства над памятью художника не могли не сказаться на состоянии Лидии Васильевны.
После ее смерти опеку над несовершеннолетними детьми взял вначале К. А. Мазлумов, а затем М. Д. Третьякова.

27 Знакомство Верещагина с Василием Антоновичем Киркором произошло, по-видимому, в 1893 г. Киркор, литовец по национальности, окончил юридический факультет Петербургского университета, служил правителем канцелярии московской конторы министерства уделов. Верещагины и Киркоры дружили семьями, и это была одна из самых прочных дружественных связей в последнее десятилетие жизни художника. Василий Антонович много помогал художнику в ведении его дел. Особенно часто Верещагин обращался к Киркору, прибегая к его опыту в фотографии, для создания натурных съемок местности — в частности панорамы Бородинского поля, использованной художником при работе над картинами цикла «1812 год». Как сообщает В. П. Суетенко (Дом у заставы. М., 1968), в Москве и поныне здравствуют две дочери Василия Антоновича — Мария и Варвара. В их семейном архиве хранятся многочисленные фотографии, рисунки и письма, связанные с именем Верещагина.

28 Сохранилась фотография группы участников этого пикника, снятая Василием Антоновичем (прим. автора).

29 В 1902 г. Верещагин предпринял поездку на Кубу в связи с событиями испано-американской войны (см. прим. 38), в результате поездки Верещагин создал ряд рисунков, а также большое полотно «Взятие Рузвельтом Сен-Жуан-

ских высот», в котором был воспроизведен один из эпизодов военных действий на Кубе. Для показа этого полотна, пользовавшегося огромным успехом, художник заключил устный договор с антрепренером, не оформив, однако, этого договора юридическими документами. Антрепренер, воспользовавшись этим обстоятельством, объявил картину своей собственностью. Попытки отобрать полотно у наглого мошенника, даже используя влияние президента США, не увенчались успехом. В результате многочисленных затрат, вызванных поездкой на Кубу и организацией выставок в США (1901—1902), Верещагин оказался на грани катастрофы, не имея средств на возвращение в Россию, тем более что на родине его семья также оказалась в критическом положении. О состоянии художника достаточно красноречиво свидетельствует письмо Л. В. Верещагиной, в котором она писала мужу: «...У меня [...] денег нет, я кругом задолжала — в лавке, за дрова и проч. [...] Телеграмма твоя о присылке денег поразила меня, буквально с ног повалила. — Но ничего, я зубы сжала, я пока стерплю [...] Брось пока думать о пуле в лоб — тебе этого нельзя сделать из-за детей [...] Будь же добр, крепись! Не прячься от неудачи, смотри ей прямо в глаза» (цит. по: А. Лебедев, Г. Бурова. В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., 1953, с. 147, 148).

30 Переписка В. В. Верещагина и В. А. Киркора хранится в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи в Москве.

31 Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. М., 1963, с. 113, 114.

32 Там же, с. 40, 41.

33 В настоящее время этюды «В Крыму», «Портрет г-жи В.» и «Мыс Фиолент» находятся в Государственном Русском музее. По-видимому, их следует датировать 1897 г., так как именно весной этого года В. В. Верещагин с семьей ездил в Крым.

34 Сиденснер А. К. — контр-адмирал, командовавший одним из подразделений Черноморского флота в 1890-е гг. Выходец из семьи потомственных моряков, известных в истории русского флота со второй половины XVIII века.

35 Данный эпизод имел место во время второй поездки Верещагина в Туркестан в 1869 г. Тогда на русско-китайской границе в районе Семиречья часто возникали конфликтные ситуации. Феодальные правители китайского Туркестана совершали неоднократные набеги на малочисленные русские гарнизоны и поселения, угоняли скот. В качестве ответной меры русским командованием был послан отряд, к которому и примкнул В. В. Верещагин, воспользовавшийся этим случаем, чтобы познакомиться с бытом народов Синцзяна. На обратном пути отряду, обремененному обозом отбитого скота, пришлось пробиваться с боями. Тогда и произошел эпизод, описанный позже художником (На войне в Азии и в Европе. Воспоминания художника

В. В. Верещагина. М., 1894, с. 88, 89, 91): «Только что успел я послать одного из казаков к начальнику отряда с известием об опасности [...], как все кругом дрогнуло, застонало и, потрясая шашками и копьями, понеслось на нас! Признаюсь, минута была жуткая. Эман (ротный командир передового отряда, в который входил Верещагин. — *Ю. Н.*) опять с шашкою, я с револьвером, но уже не гарцуя, а прижавшись один к другому, кричим: ура! и [...] ожидаем нападения.

Без сомнения, из нас были бы сделаны отбивные котлеты [...] Эман, а за ним и я, свалились с лошадей: сослепу мой товарищ заехал в ров и, полетевши через голову, так крепко ударился лбом о землю, что остался распростертым. Моя лошадь споткнулась на него: я тоже слетел, но успел удержать узду и, вставши над лежавшим, не подававшим признака жизни приятелем, левою рукою держал повод лошади, а правою — отстреливался от мигом налетевших и со всех сторон окружавших нас степняков: так и норовили, подлецы, рубнуть шашкою или уколоть пикой, но или выстрел, или взвод курка удерживали их, не подпускали слишком близко. Едва успеваю отогнать одного, другого от себя, как заносят пику над спиною Эмана, третий тычет сбоку, четвертый, пятый сзади — как только я не поседел тут! Признаюсь, я думал, что товарищ мой ловко притворился мертвым, но он мне рассказывал после, что страшно ударился при падении, и только, как сквозь сон, слышал, что ходили и скакали по нем. Счастье наше было то, что эти господа, видимо, считали револьвер мой неистощимым; я выпустил только четыре заряда, понимая, что пропаду, если буду еще стрелять, и больше стращал: уже пики приближались со всех сторон и исковерканные злостью физиономии скалились и ругались на самом близком расстоянии [...]

Затрудняюсь сказать, сколько времени продолжалось мое неловкое положение — мне-то казалось долго, но в сущности, вероятно, не более одной минуты, — как вдруг все отхлынуло и понеслось прочь так же быстро, как и принеслось: это подбежали к нам на выручку солдаты, [...] именно эта атака послужила мне образцом при исполнении потом картин: «Нападают врасплох» и «Окружили — преследуют». Офицер, с саблею наголо, ожидающий нападения в первой из этих картин, передает в некоторой степени мое положение, когда понявши серьезность минуты, я решился, коли можно отстреляться, а коли нельзя, так хоть не даться легко...»

[36] Остроумов Алексей Александрович (1844—1908) — выдающийся клиницист-терапевт, крупный специалист по сердечно-сосудистым заболеваниям. Развивал идеи единства и целостности человеческого организма и внешней среды, идеи комплексной терапии. Неоднократно отстаивал мысль о влиянии бытовых условий на эффективность труда. А. А. Остроумов является одним из пионеров в деле научной постановки климатотерапии и курортного лечения.

Именем Остроумова названа одна из крупнейших московских больниц. В течение длительного времени был связан с семьей Верещагина, неоднократно упоминается в его переписке. По рекомендации Остроумова художник и приступил к поискам участка в Абхазии, в результате чего было выбрано место вблизи Эшер (ныне Гудаутский район).

37 Во время военных действий в Средней Азии в 1868 г. командующий русскими силами генерал К. П. Кауфман в погоне за противником отвел от Самарканда основные силы, оставив в крепости малочисленный гарнизон, который тотчас же был осажден превосходящими войсками бухарского эмира. В течение нескольких дней русскому гарнизону пришлось отбить десятки ожесточеннейших атак. Среди участников обороны (так называемого «самаркандского сидения»), по единодушному признанию очевидцев, особое признание получили боевые действия полковника Н. Н. Назарова и В. В. Верещагина, прикомандированного к действующей армии в качестве вольноопределяющегося. Назаров, командир 9-го линейного батальона, к началу осады был отстранен от должности и находился под домашним арестом в самаркандской цитадели в ожидании суда из-за своей резкой критики армейского начальства. Современник этих событий М. А. Терентьев в своей книге «История завоевания Средней Азии» отмечал, что «если уж кто заслужил блестящую репутацию во время осады, так это командир № 9 лин. батальона полковник Назаров и художник прапорщик Верещагин. Последний остался в Самарканде по собственному желанию, а первый благодаря особой случайности... Когда началась осада цитадели, Верещагин предложил свои услуги, как рядовой волонтер, ни за что не согласившись действовать в качестве офицера. С ружьем в руках, этот Василь Василич (так звали его познакомившиеся с новым товарищем солдаты) всегда был примером для остальных: надо ли выбросить ворвавшихся в ворота или через пролом врагов — Василь Василич работает штыком впереди всех; надо ли очистить эспланаду, — и на вылазке он первый...» (М. А. Терентьев. История завоевания Средней Азии. Т. 1. СПб., 1906, с. 454). Сам художник впоследствии так вспоминал об этом периоде своей жизни: «Я поспевал всюду, на всех вылазках был впереди, несколько раз схватывался в рукопашную, и только вовремя подоспевшие солдаты выручали из верной смерти, так как накидывалось на меня иногда по нескольку человек. Когда уставшие солдаты не двигались с места, я нагружал трупы на арбы. Когда трупы убитых людей и лошадей, гнившие под самыми стенами, грозили нам болезнями и буквально отравляли воздух, почти никто даже из солдат не хотел притронуться к этим трупам [...] я втыкал штык [...] и проталкивал мертвечину от стен [...] Около меня было убито (второй день штурма) 40 человек, из которых некоторые залили кровью мое пальто. Я получил страшный удар камнем, которых сыпался на нас град из-за сакль, в ногу; крови вытекло немало, но я стыдился показать себя раненым кам-

нем, как это сделали некоторые офицеры. Я же отвязал знамя (водруженное нападающими на стену цитадели. — *Ю. Н.*), несмотря на то, что по рукам моим, пока я отвязывал, много стреляли, и принес полковнику Назарову» (Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. М.., 1951, с. 133, 134).

Эпизоды обороны самаркандской цитадели позже легли в основу многих полотен Верещагина туркестанского цикла: «Смертельно раненый», «После неудачи», «У крепостной стены. Пусть войдут!», «У крепостной стены. Вошли!»

По снятии осады Верещагин совершил поступок, который, при учете законов военного времени, мог закончиться трагически для художника: перед строем он выступил с нелицеприятной критикой действий генерала Кауфмана, оставившего, по сути дела, на произвол судьбы неподготовленную к обороне крепость. Но этот инцидент закончился благополучно, в чем сыграли свою роль как отвага Верещагина, проявленная им в боях, так и уважение к несомненному таланту молодого художника. Несмотря на отказ Верещагина, Кауфман вручил ему Георгиевский крест. Эта награда была единственной, которую художник принял, принципиально отвергая в дальнейшем все многочисленные попытки приручить его правительственными наградами и чинами.

Имя художника Верещагина написано золотыми буквами на мраморной доске в Георгиевском зале Большого Кремлевского дворца, где поименованы все кавалеры этого ордена.

38 Испано-американская война 1898 г. была империалистической войной за передел колоний. Воспользовавшись подъемом освободительного движения в испанских колониях, США спровоцировал войну с целью отторжения от Испании Кубы и Филиппин. Отсталая монархическая Испания не могла долго сопротивляться огромному военно-экономическому потенциалу молодой империалистической страны. По Парижскому договору от 10 декабря 1898 г. бывшие испанские колонии Куба, Пуэрто-Рико, Гуам и Филиппины переходили под контроль США.

Народы Кубы и Филиппин начали героическую борьбу за самоопределение. Силы национально-освободительного движения Филиппин заставили капитулировать испанские гарнизоны. Но провозглашенная Филиппинская республика не была признана США. Используя классовые противоречия и капитулянтскую политику буржуазно-помещичьих партий, американцы раскололи национально-освободительное движение и приступили к систематическому уничтожению разрозненных партизанских отрядов. Несмотря на огромное превосходство в силах и жесточайшие репрессии агрессора, филиппинские повстанцы в течение ряда лет продолжали активные боевые действия.

Захватническая война США получила исчерпывающую характеристику как откровенно империалистическая в ра-

боте В. И. Ленина «Письмо к американским рабочим» и в труде «Империализм, как высшая стадия капитализма».

К сожалению, в архиве Верещагина нет никаких упоминаний о причинах, заставивших его предпринять длительную и небезопасную поездку на Кубу и Филиппины. Однако неправомерно считать этот поступок лишь следствием беспокойного характера художника. Несомненно, Верещагина как художника-баталиста и человека передовых взглядов обеспокоил новый характер войн, и поездка была предпринята из желания воочию увидеть их особенности. Показательно, что после краткой передышки Верещагин в 1902 г. отправляется на Кубу, чтобы по свежим следам запечатлеть войну, имевшую самую непосредственную связь с событиями на Филиппинах. В целом же, говоря о причинах, заставлявших Верещагина идти на значительный риск, следует отметить слова художника, ставшие его кредо: «Мне приходилось выслушивать множество выговоров за ту легкость, с которой я пошел в опасное дело. Они, военные, идут по обязанности, а я — зачем? Не хотели люди понять того, что моя обязанность, будучи только нравственною, не менее, однако, сильна, чем их; что выполнить цель, которою я задался, а именно: дать обществу картины настоящей, неподдельной войны, — нельзя, глядя на сражение в бинокль из прекрасного далека, а нужно самому все прочувствовать и проделать, участвовать в атаках, штурмах, победах, поражениях, испытать голод, холод, болезни, раны... Нужно не бояться жертвовать своею кровью, своим мясом, иначе картины будут «не то» (В. В. Верещагин. На войне. Воспоминания о русско-турецкой войне 1877 г. М., 1902, с. 58).

39 В. В. Верещагин имел достаточно оснований судить так, полагаясь на личный военный опыт. В частности, увиденный Верещагиным случай лег в основу известнейшего полотна из туркестанской серии «Смертельно раненый», где драматизм ситуации подчеркивается стремительным бегом смертельно раненого солдата. Это произошло во время самаркандской обороны 1868 г., когда солдату «пуля ударила в ребра, он выпустил из рук ружье, схватился за грудь и побежал по площадке, вкруговую, крича: «Ой, братцы, убили, ой убили! Ой, смерть моя пришла!» — «Что ты кричишь-то, сердечный, ты ляг», — говорит ему ближний товарищ, но бедняк ничего уже не слышал, он описал еще круг, пошатнулся, упал навзничь, умер...» (На войне в Азии и Европе. Воспоминания художника В. В. Верещагина. М., 1894, с. 11).

Сходный эпизод, происшедший с самим Верещагиным, едва не обернулся трагически. Во время русско-турецкой войны, 8 июня 1877 г., художник участвовал в дерзкой атаке миноноски «Шутка» на турецкое судно. Небольшим русским паровым катером командовал лейтенант Н. И. Скрыдлов, товарищ художника по Морскому кадетскому корпусу (впоследствии адмирал, командир Черно-

морского флота). Вооруженная лишь гальванической миной, укрепленной на носу с помощью шеста, «Шутка» атаковала на Дунае большой турецкий пароход и, несмотря на яростный заградительный огонь, вплотную подошла к борту вражеского судна. Взрыва не последовало лишь потому, что пулями были перебиты проводники, идущие от гальванической батареи к взрывателю мины. Изрешеченная снарядами и пулями, русская миноноска вынуждена была выйти из боя, тем более, что появился турецкий монитор, расстреливавший прямой наводкой безоружный корабль. В течение всего боя Скрыдлов и Верещагин находились на мостике судна. Оба были тяжело ранены. Когда полузатопленная «Шутка» пристала к русскому берегу, Верещагин без посторонней помощи сошел с борта, но вскоре состояние его стало настолько тяжелым, что он был надолго отправлен в госпиталь. Об этом эпизоде многократно упоминалось в русской и иностранной печати, сообщавшей о ходе военных действий на Балканах. Показательно упоминание В. В. Стасова («Новое время», 1877, 10 июля) о том, что одна из зарубежных газет «напечатала недавно, что потеря Верещагина равнялась бы для нас проигрышу большого сражения».

40 В настоящее время это мнение сына художника признано справедливым. Оно было учтено крупнейшим исследователем творчества художника А. К. Лебедевым при переиздании монографии, посвященной творчеству Верещагина (А. К. Лебедев. В. В. Верещагин. М., 1972, с. 274).

41 А. Лебедев, Г. Бурова. В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., 1953. с. 68.

42 Там же. с. 69.

43 В. В. Верещагин предпринял две большие поездки по России: в 1887—1888 гг. и 1894 г. В результате поездок были созданы серии картин, посвященные изображению русской архитектуры, народных типов. Часть из них воспроизведена в книге художника «На Северной Двине. По деревянным церквам» (М., 1895. 2-е издание — 1896), а также в книге «Иллюстрированные автобиографии нескольких незамечательных русских людей» (М., 1895). Большинство живописных работ, созданных Верещагиным в эти поездки, находится в Ленинграде в собрании Государственного Русского музея. Особенно интересен портрет «Отставной дворецкий», в котором художник проявил себя как замечательный портретист-психолог. Поездка 1894 г. была предпринята для сбора подготовительных материалов к серии, посвященной войне 1812 года. Так, в 1891 г. Верещагин писал о своем намерении ехать «зимой на север искать зимы, нужной [...] для картины». Некоторые из этюдов были непосредственно использованы при создании полотен серии «1812 год».

44 Серия полотен, посвященная войне 1812 г., стала последним капитальным трудом В. В. Верещагина. Замысел и не-

посредственное начало работы над этой серией относится, очевидно, еще к 1887 г., к «парижскому» периоду, но большая часть полотен серии была создана в России. Работа над темой «1812 год» послужила основной причиной переезда художника с семьей в Москву.

Исторический цикл «1812 год» состоит из двадцати завершенных полотен (не считая рисунков, этюдов и незаконченных картин):

«Наполеон I на Бородинских высотах»
«Конец Бородинского боя»
«Перед Москвой в ожидании депутации бояр»
«Зарево Замоскворечья»
«В Кремле — пожар!»
«Сквозь пожар»
«В Петровском дворце»
«Возвращение из Петровского дворца»
«В покоренной Москве (Поджигатели)»
«В Успенском соборе»
«Маршал Даву в Чудовом монастыре»
«Наполеон и маршал Лористон»
«В Городне — пробиваться или отступать?»
«На этапе. Дурные вести из Франции»
«На большой дороге. Отступление, бегство...»
«На морозе»
«Ночной привал великой армии»
«Не замай — дай подойти!»
«С оружием в руках — расстрелять!»
«В штыки! Ура, ура!»

(из них «В Кремле — пожар!» находится за рубежом, «Возвращение из Петровского дворца» — в картинной галерее Армянской ССР, вариант картины «Маршал Даву в Чудовом монастыре» — в частном собрании. Москва; все остальные — в Государственном Историческом музее. Москва).

Работа над серией началась с длительного изучения многочисленных документальных, исторических и архивных материалов.

К тому времени сложилась героическая «наполеоновская легенда», которой отдали дань многие видные художники — А.-Ж. Гро, П.-П. Прюдон, Д.-О. Раффе, Ж.-Л. Давид, Э. Мейссонье и др. Учитывая эту легенду и большой интерес к личности Наполеона, Верещагин, казалось бы, тоже идет в русле сложившейся традиции, уделяя основное внимание великому полководцу и его армии. Первые семнадцать картин объединяются темой «Наполеон в России». Развивая эту тему, Верещагин развенчивает образ Наполеона. «Наполеон для Верещагина не полубог,— отмечает А. К. Лебедев. — а жестокий и черствый авантюрист, возглавляющий банду погромщиков и убийц, приносящих неисчислимые бедствия трудовому русскому народу. В трактовке Верещагина-демократа Наполеон несет заслуженную кару за свое непонимание народа, и в частности русского народа, за свое презрение к народу и надменное к нему отношение. Это расплата, возмездие за деспотизм.

за попрание жизненных интересов главной силы истории — людей труда» (А. К. Лебедев. В. В. Верещагин. М., 1972, с. 254). Художнику нередко ставили в упрек, что за бортом серии практически остались основные герои событий 1812 года — русская армия и ее полководцы. Действительно, лишь три последних полотна (связанные темой, озаглавленной художником «Старый партизан») посвящены теме активного сопротивления против интервентов. Но здесь следует учитывать отсутствие возможностей развить серию таким образом, как это хотел Верещагин. О чем художник ясно высказался в письме к министру двора В. Б. Фредериксу: «Я работаю над картинами из времен пребывания в России Наполеона I и в полной уверенности, что при всемирной известности и популярности личности французского завоевателя полотна мои, даже при значительном размере их, не только в России, но и в других государствах найдут свое место, и труд мой будет оплачен. Не то с сюжетами из деятельности предводителей России, как Барклай-де-Толли, Кутузов и др. Лица эти [...] несравненно менее популярны в «цивилизованном» мире; их представление не даст того захватывающего интереса для Европы и Америки, и картины мои — особенно при больших размерах, по всей вероятности, можно будет поместить только в России. Я рискую тем, что много полотен большого размера, из которых каждое займет не менее года времени, останутся у меня на руках...» (цит. по: А. К. Лебедев. В. В. Верещагин. М., 1972, с. 271). Действительно, царское правительство проявило полнейшее равнодушие к труду художника и закупило полотна серии лишь под давлением общественности. Еще во время работы над серией царское правительство настаивало на том, чтобы «русскую» часть серии художник воплотил в духе официозно-парадной истории, на что художник, верный своим убеждениям, не пошел. Это и явилось причиной прекращения работы Верещагина над циклом «1812 год».

[45] Ив. Лазаревский. Художник войны — Василий Васильевич Верещагин (Жизнь и творчество). М.—Л., 1942, с. 94.

[46] Заборовский Иван Александрович (1735—1817) — генерал, участник Семилетней войны, отличившийся в битве при Грос-Егерсдорфе, русско-турецкой войны (1768—1774 гг., когда приобрел известность дерзким рейдом за Балканы; русско-турецкой войны 1788 г., во время которой вел активную агитационную и организационную деятельность среди южных славян. Указанный эпизод произошел в 1789 г., когда Заборовский вербовал волонтеров в русскую армию.

[47] Цит. по: Ф. И. Булгаков. В. В. Верещагин и его произведения. СПб., 1896, с. 58.

[48] Книга вышла в 1895 г. как расширенный каталог выставки картин серии «1812 год». В книге Верещагин давал свою трактовку событий Отечественной войны. Несмотря на ряд ошибочных положений, художник в целом верно понял грабительский, авантюристический характер похода Наполеона в Россию, справедливо отметил ведущую роль народных сил в разгроме врага. Именно этим книга Верещагина существенно отличалась от официального толкования событий 1812 года.

[49] В списке литературы, изученной в процессе работы Верещагина над темой войны 1812 года, художник приводит 61 серьезный исторический труд. Несколько лет заняла предварительная подготовка к написанию полотен этого цикла. В интервью с журналистом в 1895 г. художник заявил: «Для того чтобы написать ряд картин из истории нашествия французов в двенадцатом году, мне пришлось изучить великую эпоху нашей Отечественной войны самым основательным образом... Я должен был рыться в наших архивах, изучать первоисточники во Франции...» Художнику пришлось пойти на значительные материальные затраты, бросить великолепную мастерскую в Париже: «...Задумав написать Наполеона, я выбрал именно Москву, потому что здесь завязан был узел нашествия на Россию двунадесяти языков, здесь разыгралась самая страшная картина великой трагедии двенадцатого года Я чувствовал необходимость бывать возможно чаще в стенах Кремля для того, чтобы восстановлять себе картину нашествия, чтобы проникнуться тем чувством, которое дало бы мне возможность сказать правду о данном событии, правду, не приукрашенную, но такую, которая действовала бы неотразимо на чувство русского человека, говорила бы многое и уму иностранца» (В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., 1953, с. 100, 101).

Помимо чисто историографической работы над документальным материалом, Верещагин уделял много внимания процессу вживания в историческую эпоху. В значительной степени поездки художника по России в 1887—1888 гг. и 1894 г. следует рассматривать в связи с работой над циклом «1812 год». Показательно сравнить творческий метод русского художника с методом Мейссонье, автора многих картин о наполеоновской эпохе. Однажды, при посещении мастерской Мейссонье, Верещагин поинтересовался, как была написана картина «Наполеон в 1814 году»:

«Вот как, — ответил [Мейссонье], выпихнувши ногой из-под стола невысокую платформу, метра в полтора в квадрате. — Здесь я приготовил все, что было нужно, снег, грязь, колеи. Намесил глины и несколько раз протолкал взад и вперед вот эту пушку. Потом копытом с подковой намял следы лошадиных ног, посыпал мукой, опять протолкнул пушку и проч. Так несколько раз, пока не получил подобие настоящей дороги; потом посыпал соли, и дорога была готова...

— Зачем соли?

— Для блеска, который, как вы знаете, всегда есть в снегу. Я улыбнулся.

— Чего же вы смеетесь, как вы сделаете иначе?

— Очень остроумно придумано. — ответил я. — но, если вы спрашиваете, как бы я сделал иначе, скажу, что я поехал бы в Россию, где почти все дороги изрыты так, как представленная вами, и написал бы этюд с натуры...» (Листки из записной книжки художника В. В. Верещагина. М., 1898, с. 127, 128). В беседе с корреспондентом в 1895 г. художник рассказывал, как создавались пейзажи для полотен «1812 года»: «Знаете ли... как я работал этюды для этих пейзажей?.. Я надевал шубу, валенки, рукавицы и отправлялся в лес при 15-градусном морозе... Иначе мне не удалось бы достигнуть такого эффекта...» (В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., 1953, с. 102).

50 Цит. по: А. Лебедев, Г. Бурова. В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., 1953, с. 117.

51 Интересно отметить, что во Франции, где до настоящего времени сохранился культ Наполеона, всегда высоко ценили и продолжают ценить портреты Наполеона, созданные Верещагиным. Вот что писал мне 24 ноября 1970 года мой двоюродный брат Владимир Александрович Верещагин, проживающий постоянно в Париже: «Во Франции существует богато изданная монография Наполеона в исполнении художников всего мира и на переплете помещен Наполеон в собольей шапке и в зеленом бархатном, с золотыми жгутами кафтане — Верещагина. Кроме того, в любой французской лавочке Вы найдете всевозможные предметы (сувениры) с портретом Наполеона — опять же Верещагина» (прим. автора).

52 Константин Коничев. Повесть о Верещагине. М.—Л., 1964. В. П. Суетенко. Дом у заставы. М., 1968.

53 Здесь и далее курсив автора воспоминаний.

54 Автор вступает в полемику с исследователем жизни и творчества Верещагина В. П. Суетенко, который на страницах своей книги «Дом у заставы. Московские годы жизни и творчества В. В. Верещагина» высказал догадку, что непосредственной моделью для образа Наполеона в серии «1812 год» служил Александр Михайлович Яковлев (?—1905), актер московского театра Корша 90-х годов прошлого века. Большой заслугой В. П. Суетенко является то, что ему удалось разыскать многие неизвестные фактические данные из жизни этого некогда популярного в Москве актера. Но тем не менее это практически нас мало приближает к безоговорочному решению вопроса, действительно ли служил А. М. Яковлев моделью художнику при работе того над образом Наполеона. Автор «Дома у заставы» опирается на немногочисленные высказывания московских журналистов 90-х годов, которые скорее предполагали, чем утверждали, что моделью художнику служил Яковлев, тем более, что действительно в середине

90-х годов с успехом шла пьеса Викторьена Сарду «Мадам Сен-Жан», в которой Яковлев исполнял роль Наполеона (комедийный спектакль, созданный по материалам единственного литературного произведения Наполеона — романа автобиографического характера «Клиссон и Эжени»). Эти предположения могли распространяться среди московских репортеров в силу совпадения по времени постановки пьесы Сарду в театре Корша и выставки полотен Верещагина 1895 г., когда экспонировались многие картины из серии «1812 год». Отсутствие имени Яковлева в архивах художника оставляет остроумную догадку В. П. Суетенко на правах предположения.
Нельзя забывать, что В. В. Верещагин длительное время занимался иконографией Наполеона, широко привлекая многочисленные исторические материалы еще во время пребывания в Париже, начиная с конца 1880-х годов. Об этом свидетельствуют письма Верещагина к жене, написанные еще до переезда в Москву: от 1 июня 1891 г.: «Был Жирарден и хвалил картины. Говорил, что они много выиграли, особенно Наполеон в штабе...»; от 21 июня 1891 г.: «Сегодня запоздал с письмом к тебе — набрасывал Наполеона на Поклонной горе: мимо него проходит бесконечный строй солдат, которые орут «Vive l'Empereur», машут киверами и проч., но ему, батюшке, не до того, не шелохнется, смотрит на Москву» (цит. по: А. К. Лебедев. В. В. Верещагин. М., 1971, с. 343).

55 Н. А. Мудрогель. Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее. Воспоминания. Л., 1962, с. 141.

56 Там же, с. 142.

57 Мудрогель (настоящая фамилия — Мудрогеленко) Николай Андреевич (1868—1942) — старший музейный служащий Третьяковской галереи, проработавший в галерее с 1882 по 1942 г., из них — шестнадцать лет непосредственно при П. М. Третьякове. Оставил после себя интересные зарисовки из жизни Третьяковской галереи, ее основателя и художников, со многими из которых автор воспоминаний был знаком лично. Книга воспоминаний Н. А. Мудрогеля «Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее» несколько раз переиздавалась, часто используется исследователями русского искусства. Тем не менее нельзя не согласиться с мнением Е. В. Сильверстан (подготовившей воспоминания Мудрогеля к печати), что, хотя «воспоминания Мудрогеля ценны и интересны, как живой документ, как страница истории галереи», следует учитывать, что «работая над своими воспоминаниями уже в очень преклонных годах, Мудрогель не всегда был точным и объективным в освещении отдельных фактов и событий».

58 Начиная с августа 1903 г., в течение трех месяцев Верещагин путешествовал по Японии. Впечатления Верещагина от этой поездки нашли отражение в путевых заметках «Из записной книжки», печатавшихся в газете «Но-

вости и биржевая газета». Верещагин внимательно изучал быт этой далекой страны, шедевры древнего искусства Японии, удивительную природу; тем не менее эти впечатления не заслонили от него явственных следов активной подготовки к войне, которую проводили правительственные круги Японии. Верещагина тревожили «шапкозакидательские» настроения, царившие среди правительственных чиновников, стремившихся «малой войной» погасить революционное брожение в России. «Войны с Японией нужно стараться избегать, как бесцельной, бесплодной и во всяком случае разорительной», — писал он в одном из своих набросков (цит. по: А. К. Лебедев. В. В. Верещагин. М., 1974, с. 281). И. Е. Репин вспоминал, что Верещагин в те дни предостерегал от этой войны: «Японцы давно превосходно подготовлены и непременно разобьют нас [...] У нас нет еще и мысли о должной подготовке к этой войне [...] Разобьют, голову дам на отсечение — разобьют!» (Там же). Верещагин даже обратился непосредственно к Николаю II с рядом писем и докладных записок, в которых, желая как-то облегчить бремя народных страданий и ненужных жертв, пытался дать практические рекомендации и советы, которые не были приняты во внимание и положены под сукно.

59 Мария Дмитриевна Третьякова, троюродная сестра матери (прим. автора).

60 Куропаткин Алексей Николаевич (1848—1925) — в русско-японскую войну занимал пост главнокомандующего вооруженными силами России на Дальнем Востоке. Его нерешительность, мелочная опека, отсутствие стратегического мышления явились причинами значительных поражений русских войск.

Верещагин был знаком с Куропаткиным, начиная с 1868 г. Противоречивое отношение Куропаткина к художнику отражало в целом отношение к Верещагину официальных кругов: «...Таланты, подобные Верещагину, исключительны. Я знаю его слабые стороны, — писал Куропаткин Фредериксу. — Знаю его неизменную слабость к тенденции, но с этим можно [...] бороться, поставив ему определенные условия» (цит. по: А. К. Лебедев. В. В. Верещагин. М., 1972, с. 266).

61 Обстоятельства гибели Верещагина достаточно полно восстанавливаются при сведении воедино показаний спасшихся членов экипажа «Петропавловска».

Во время своего пребывания в Порт-Артуре художник сблизился с адмиралом С. О. Макаровым. По приглашению Макарова он участвовал в нескольких второстепенных операциях боевых кораблей. Утром 31 марта 1904 г. перед выходом «Петропавловска» в море Макаров уговаривал художника покинуть корабль, указывая на серьезность предстоящего дела, но Верещагин отказался, заявив, что он и приехал в Порт-Артур для того, чтобы видеть непосредственно морское сражение и в дальнейшем написать батальное полотно.

Выйдя из боевого соприкосновения с японскими кораблями, «Петропавловск» лег на обратный курс, но в 9.43 наткнулся на поставленную японцами минную банку. Мощный взрыв потряс корпус корабля, за ним последовал второй, третий... Это рвались от детонации торпедный и снарядный погреба, паровые котлы. Через полторы минуты на поверхности Желтого моря плавали только обломки с немногими спасшимися членами экипажа. Командир «Петропавловска» Н. М. Яковлев, оказавшийся среди них, вспоминал, что за несколько минут до взрыва видел Верещагина на мостике, рядом с Макаровым. Художник торопился занести в свой альбом морскую панораму с силуэтами далеких вражеских кораблей. Один из спасенных — минный офицер Иениш так описывал то, что успел увидеть после первого взрыва: «Смотрю, на самом срезе стоит группа матросов и среди них в расстегнутом пальто Верещагин. Часть из них бросается в воду. За кормой зловеще шумит в воздухе винт. Несколько секунд — и взорвались котлы. Всю середину корабля вынесло со страшным шумом вверх. Правая 6-дюймовая башня отлетела в море. Громадная стальная стрела на спардеке для подъема шлюпок, на которой только что остановился взгляд, исчезает из глаз, — я слышу над головой лишь басистый вой... Взрывом ее метнуло на корму, и место, где стояли люди и Верещагин, было пусто — их раздробило и смело...» (цит. по: А. К. Лебедев. В. В. Верещагин. М., 1972, с. 287).

62 Взаимоотношения между отцом и В. В. Стасовым, а также переписка последнего с моей матерью прекрасно изложены в книге: А. К. Лебедев. Г. К. Бурова. В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., 1953 (прим. автора).

63 Владимир Васильевич Стасов оказал большое содействие вдове художника в организации посмертной выставки Верещагина в ноябре 1904 г., в систематизации художественного наследия. Его перу принадлежит яркая и страстная статья о художнике, в которой Стасов подводил итоги творческого пути Верещагина. Стасов писал о трагедии Верещагина, страдавшего всю свою жизнь от непонимания, от ядовитых выпадов наемных борзописцев, от постоянного давления правительственных кругов. Стасов вспоминал о том, что «Верещагин всегда мечтал, чтобы картины его могли поступить в большие публичные галереи и частные собрания большими группами», высказывал горячую озабоченность тем, что творческое наследие художника оказалось разрозненным по многим коллекциям и собраниям.

Художественный критик особо отметил эпическое начало в творчестве художника. «С самого начала своих художественных работ, еще юношества своего, Верещагин всегда мечтал о созданиях целыми группами. Его картины были не отдельные выстрелы из ружья, из пушки, из мортиры, они были — залпы». Критик оценил тяготение художника к «хоровому» началу в трактовке исторических событий,

стремление показать основные движущие силы истории — широкие массы: «Ему хотелось делать не отдельные статуи, особняком каждая, а ряд барельефов, где шло бы рядом множество сцен, где была бы пропасть движения, разнообразного и многосложного, не один, не два и не три человека, а масса людей, движущихся и действующих в разные дни и часы, не арии и не речитативы этих масс людских, а их могучие хоры, сплоченные массой жизни и движения. Это одна из главных струй и настроений нашего времени, и все самые высшие, самые могучие и оригинальные художники нашего времени именно этого же хотели и хотят — Гойя, Менцель, Курбе, Репин. Им дорог и мил отдельный человек, они всей душой горят изображать его, но им еще дороже и милее масса людская, великие и могучие клубы его, полные бед и несчастия...» (В. В. Стасов. Выставка Верещагина. — «Новости и биржевая газета», 1904, 9 декабря).

64 Размер приблизительно 80×80 см (прим. автора).

65 Сведения о найденной открытке с картины «Наполеон I у Березины» и о надписях к ней были сообщены мне Е. В. Успенским (прим. автора).

66 Ныне гостиница «Октябрьская» в Ленинграде.

67 Сын его двоюродного брата (прим. автора).

68 Фредерикс Владимир Борисович (1838—1927). В 1897—1917 гг. занимал пост министра двора и уделов, в связи с этим имя Фредерикса часто встречается в воспоминаниях и переписке многих русских художников, поскольку все заказы и приобретения для государственных художественных собраний шли непосредственно через него. Современники писали о нем как о «ловком царедворце», «византийце». С. Волконский, директор императорских театров, отмечал, что это был человек «недалекого и неподвижного ума». Д. И. Толстой, хорошо знавший Фредерикса, писал, что тот «был умственно и культурно ограничен» (см.: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 2. Л., 1974, с. 510).
В 1899—1903 гг. Верещагин находился с Фредериксом в интенсивной деловой переписке относительно правительственного заказа на продолжение цикла «1812 год» и продажи уже готовых картин этого цикла. Эта переписка оказалась безрезультатной. После смерти Верещагина вдова художника вынуждена была вступить в переговоры с министром двора относительно творческого наследия Верещагина. После длительной бюрократической волокиты царское правительство приобрело картины художника, но отказалось от приобретения вещей и архива художника.

69 «Так это змея?» —
«Да, да, змея, змея!»

[70] Боткин Михаил Петрович (1839—1914) — русский художник, собиратель произведений искусств, общественный деятель. С 1896 г. — директор Музея Общества поощрения художеств, с 1897 г. — непременный член совета Академии художеств. Составитель первой монографии о великом русском художнике Александре Иванове.
Отношения между М. П. Боткиным и Верещагиным были более чем сдержанными. Это было и результатом явного несходства характеров, и следствием определенной моральной замутненности, которую единодушно отмечали современники в характере М. П. Боткина. Так М. В. Нестеров вспоминал о нем: «Всегда ласковый, так сказать «сладчайший», он «умел нравиться», и этот счастливый дар его многих вводил в заблуждение. Бывал Михаил Петрович и за границей, сумел, как ходил слух, «задаром» приобрести после смерти славного Александра Иванова его удивительные этюды, что сейчас находятся в Государственном Русском музее. Позднее Михаил Петрович стал академиком, получил «тайного» и никогда не переставал быть великим интриганом, за что его называли не только «Мишей» Боткиным, но и «Иудушкой»; то и другое наименование ему шло, было ему «к лицу» (М. В. Нестеров. Давние дни. М., 1959, с. 262).

[71] Пенсия, назначенная семье погибшего художника В. В. Верещагина, составляла 1000 рублей в год (прим. автора).

[72] Цитаты взяты из сохранившегося в архиве канцелярии министерства двора «Дела по ходатайству вдовы художника В. В. Верещагина о приобретении за 100 000 рублей коллекции произведений названного художника и о пожаловании ее в дар Русскому музею императора Александра III» (прим. автора).

[73] Там же.

[74] Ныне Государственный Русский музей в Ленинграде.

[75] «У булгар и за границей». СПб., 1896.

[76] Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. 1879—1883. М., 1951, с. 35.

[77] Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. 1874—1878. М., 1950, с. 120.

[78] Там же. с. 129, 130.

[79] Там же, с. 248.

[80] Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. 1874 — 1898. М., 1963, с. 42.

[81] Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. 1879—1883. М., 1951, с. 88.

[82] По окончании выставок весь выставочный инвентарь возвращался домой, за Серпуховскую заставу. Из многих десятков метров этого бархата те полотнища, которые уже не годились на будущее время для декорирования, упо-

треблялись у нас дома на изготовление оконных гардин, на обивку мягкой мебели в мастерской, на диванные подушки и т. п. (прим. автора).

83 Современники единодушно отмечали большую силу воздействия выставок Верещагина. Своеобразие проявилось уже на одной из первых выставок, в которой участвовал Верещагин, так называемой «Туркестанской» (1869). Верещагин учел широкие возможности комплексного воздействия на зрителя. Полотна художника прекрасно дополнялись предметами быта, оружия, коллекций минералов и даже зоологическими экспонатами. Впоследствии Верещагин усовершенствовал этот метод. Верещагина следует считать одним из крупнейших реформаторов в области экспозиции. Многочисленные отзывы о выставках Верещагина — русские и зарубежные — пестрят упоминаниями о разного рода новинках экспозиции, которые помогали зрителю войти глубже в мир полотен художника. Персональные выставки Верещагина, как правило, сопровождались игрой на органе, фисгармонии, рояле. На петербургской выставке 1880 г. Н. А. Римский-Корсаков должен был дирижировать оркестром и лишь стечение обстоятельств не позволило это осуществить. Большое внимание уделялось общему оформлению выставочного зала, приведение всей экспозиции к единому ансамблю. Рядом с батальными полотнами Верещагин смело вводил в экспозицию предметы военного снаряжения, оружие, боевые значки.

Отчитываясь перед зрителем об итогах своей поездки по Русскому Северу, художник наряду с этюдами и картинами показывал образцы народного искусства: вышивки, резьбу по дереву, иконы, предметы народных промыслов. На верещагинских выставках зритель, как правило, получал недорогой и прекрасно оформленный каталог с многочисленными репродукциями, с расширенными комментариями к каждому полотну. Выставки своих произведений художник считал делом общественно важным, используя разнообразные средства для пропаганды правдивого и демократического искусства.

В годы, когда широко было распространено убеждение, что искусство — дело избранных, Верещагин не только своими полотнами, но и всей своей выставочной практикой боролся против этого. Аристократия даже требовала, чтобы художник выделял для «простой» публики лишь отдельные дни, возмущаясь низкой, «пятачковой» платой за вход, которая уравнивала знать с демократическим зрителем. Например, Верещагин писал В. В. Стасову из Вены относительно своей очередной выставки: «. . .Я резко выговаривал комитету «Künstlerhaus» (Дома художников. — *Ю. Н.*) [. . .] насчет их аристократических замашек, потребовал сбавки цены на вход и громко говорил, что желаю показать свои картины не 10 000 графов и графинь, а 2[00 000] или 300 000 венцев, сколь возможно более бедных и незнаменитых.

Признаюсь, с удовольствием видел. как все более и более ходит бедно одетого люда и солдат; надеюсь, будет выполнена моя просьба. чтобы в последние дни школы с учителями и солдаты имели даровой впуск» (Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 2. М., 1951, с. 88).

84 Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. М., 1963, с. 83.

85 Там же, с. 69.

86 Там же, с. 14.

87 Боткин Дмитрий Петрович (1829—1889) — брат М. П. Боткина, московский коллекционер, председатель Московского общества любителей художеств. Вступив от лица трех компаньонов (братьев Третьяковых и себя) в переговоры с А. К. Гейнсом (посредником художника), Д. П. Боткин нарушил основное условие Верещагина — о нерасчленении туркестанской серии — и потребовал выделения себе половины этой серии, что вызвало возмущение Верещагина. Инцидент был улажен при посредничестве И. Н. Крамского, который полагал, что идея всей этой непривлекательной затеи принадлежала не столько самому Д. П. Боткину, сколько его брату, которого он нередко называл и иезуитом и «учеником Лойолы»: «Во всей этой, дурно устроенной махинации, несмотря на то, что эту махинацию устроил ученик Лойолы. больше всего некрасиво положение самого Боткина (Д. И. Боткина.— *Ю. Н.*). Я говорил, что он не знает, с кем имеет дело: с Верещагиным шутить нельзя...» (Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. М., 1950, с. 276).

88 Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. Т. 1. М., 1950. с. 19.

89 Гейнс Александр Константинович (1834—1893) — генерал-лейтенант, действительный член Русского географического общества и Общества естествознания, антропологии и этнографии.
С Гейнсом Верещагин познакомился во время первой поездки в Среднюю Азию. В течение длительного времени Гейнс выполнял роль посредника в делах художника, активно участвовал в организации выставки 1874 г. в Петербурге, он же написал предисловие к каталогу выставки. Верещагин подарил Гейнсу значительное количество своих работ: рисунок «Религиозная процессия на празднике Мухаррем в Шуше», этюды к ненаписанной картине «Бурлаки», много этнографических этюдов из Средней Азии, картины «После удачи» и «После неудачи» (ныне обе в Русском музее в Ленинграде). А. К. Гейнс прекрасно зарекомендовал себя, выступив во время «тютрюмовского дела» в защиту художника на страницах газеты. Отношения между ними стали охлаждаться, когда художник узнал, что подаренные им холсты Гейнс использует в качестве подношений высокопоставленным чиновникам.

90 Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. М., 1963. с. 20.

СОДЕРЖАНИЕ

Василий Васильевич Верещагин

ВОСПОМИНАНИЯ СЫНА ХУДОЖНИКА

Редактор В. Н. Пилипенко. Оформление В. В. Максина. Художественный редактор Ю. Э. Фрейдлина. Технический редактор М. В. Андреева. Корректор Л. Н. Любимова. Сдано в набор 24.09.81 г. Подписано в печать 2.02.82 г. Формат 84 x 108 1/32. Бумага литографская. Печ. л. 5,75. Уч.-изд. л. 10,213 (усл. л. 9,66). Изд. № 677780. Тираж 20 000. Заказ 704. М-34320. Цена 1 р. 10 к. Издательство «Художник РСФСР». Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Изокомбинат «Художник РСФСР» Росглавполиграфпрома Госкомитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Промышленная, 40.